Proletari din toate țările, uniți-vă!

amfiteatru

★ REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

apare lunar ★ prețul 1 leu

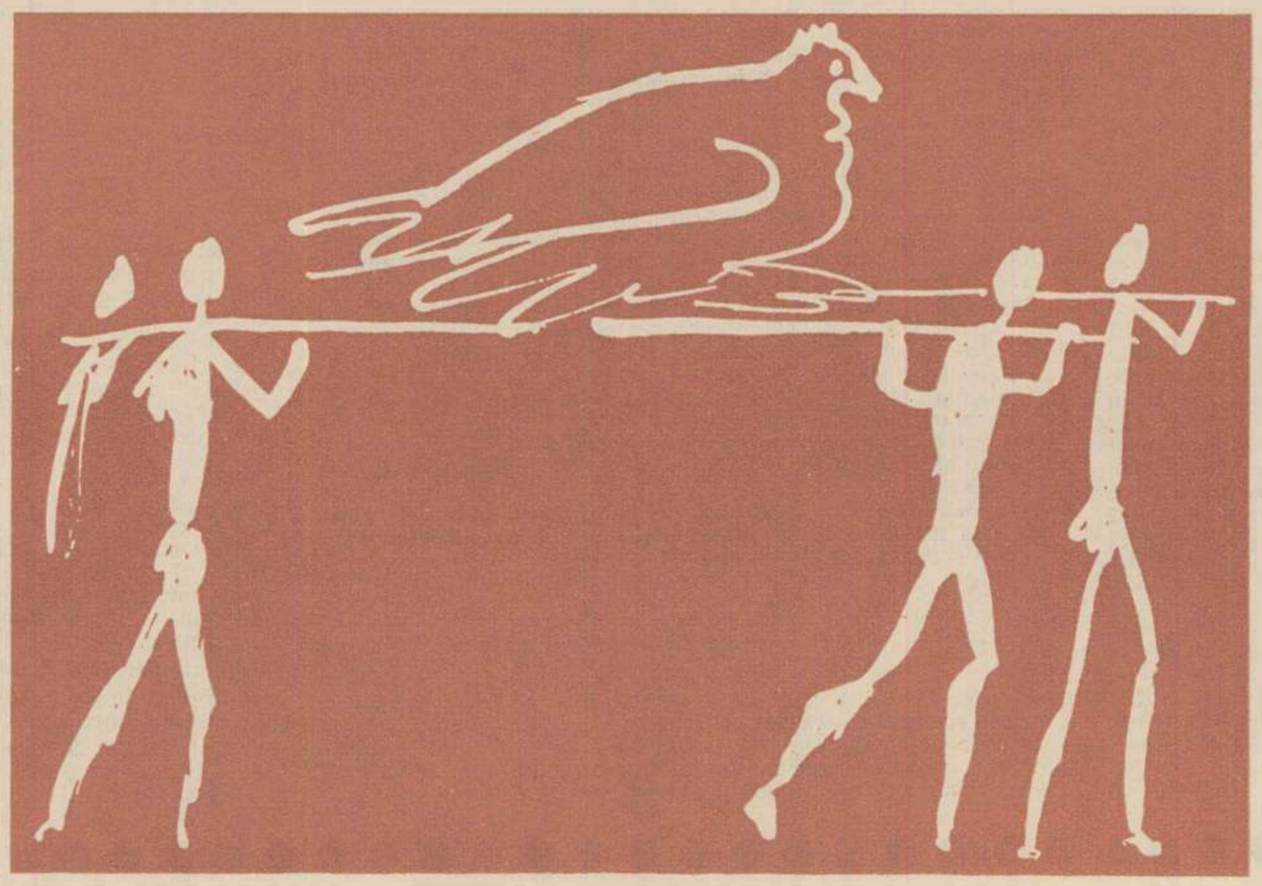
noiembrie 1966 ● anul I 11

ECCE HOMO :

PICASSO

Excepțională, insolită, prolifică și tulburătoare apariție în secolul dezrobirii rațiunii de prejudecata clasică : Picasso, un clasic el însuși. La 85 de ani, cea mai mare retrospectivă din lume a unui artist în viață, cel mai mare omagiu adus de omenire acestui om și artist, luptător pe baricada picturii, octogenar poet și picaresc la senectute, copil teribil sau iubit adulat al mai tututor capitalelor lumii. Cine este Picasso? Cîndva, demult, la începutul acestui secol, în cafeneaua Rotonde din Paris, apărea alături de Ehrenburg sau de Modigliani, și chelnerii îl salutau respectuos zicînd: „bună ziua, domnule Pablo". Poate că îl salută și azi la fel alți oficianți de ospături căci, ciudat, în pofida colosalei sale aventuri artistice Picasso rămîne într-un fel spaniolul Pablo, vagabondul rătăcitor al străzilor încărcate de misterioase lanterne magice, același copil teribil. Picasso, un mit!

Dacă omenirea și-a dorit vreodată o oglindă fidelă, încarnarea propriei sale voluptăți sau a propriilor sale incertitudini, dacă omenirea și-a dorit vreodată să se deghizeze în om sau arta a vrut să personifice o viață legendară, atunci toate acestea se numesc într-un singur cuvînt : Picasso. Și dacă ar fi trăit acum Leonardo, ar fi exclamat poate puțin speriat de protuberanțele orgiace ale maestrului: Ecce Homo !



AL. PIRU

semper sint in flore

Frumosul imn GAUDEAMUS IGITUR datînd, zice-se din secolul al XVIII-lea, cu text și muzică de un autor necunoscut, familiar unui dans popular din regiunea Tirolului zis laendler", Gaudeamus igitur. Titlul mai vechi al cîntecului în trei timpi, în mi bemol, De brevitate vitae, a fost părăsit, deoarece nu corespundea exact temei, un carpe diem horațian și un comentariu pesimist asupra scurtimii vieții. Cîntecul se compune din șapte cuplete. În primul ni se atrage atenția să ne bucurăm de viață cît timp sîntem tineri, căci după plictisitoarea bătrînețe ne așteaptă țărîna (humus). Unde sînt cei care au fost înaintea noastră? se întreabă al doilea cuplet (cu o apostrofă celebră în lirica pe tema sorții labile, a vanității lumii). Viața e scurtă, moartea nu cruță pe nimeni, răspunde cupletul al treilea. Dar așa e omenește și nu trebuie să ne întristăm, dimpotrivă, vivat universitatea, profesorii și studenții „semper sint in flore", să fie mereu în floare, voioși. O urare merită desigur frumoasele și mlădioasele fete (virgines, faciles, formosae), și tinerele, amabilele, bunele și harnicile femei (mulieres, tenerae, amabiles, bonae, laboriosae). Dar fericirea nu-i posibilă decît într-un stat bine condus și o cetate în care instituțiile sînt cu grijă întreținute, deci cel de al șaselea cuplet (care nu-i, cum se crede, nou) este dedicat forurilor conducătoare (Vivat et res publica et qui illam regit, vivat nostra civitas, maecenatum caritas, quae nos hic protegit). Prin urmare: Piară tristețea, piară cei ce urăsc pe studenți, la naiba cu cei care-i iau în rîs (Pereat tristitia, pereat osores, pereat diabolus, quivis antiburschius atque irrisores) sună ultimul cuplet, făcînd referință la o vreme cînd studentul (Bursch) era mai puțin iubit și onorat ca în prezent.

Gaudeamus igitur datează din secolul al XVIII-lea, dar a fost compus în spiritul vechilor cîntece studențești zise și goliardice, medievale (Carmina burana, Varia doctorum piorumque virorum de corrupto ecclesiae statu poemata), îndreptate de obicei împotriva ostilităților cu care clerul universitar întîmpina pe studenți, socotiți subversivi, „de familia Goliae" (din familia unui anume Golias, nume legendar, dedus de unii din latinescul gula, gîtlej, prin extensiune mîncău, de alții din Goliat, uriașul biblic, simbol al răzvrătirii și al dezordinii). Poezia goliardică (pe care Burckhardt o socotește de origine italiană) a făcut carieră în vremea romantismului mai ales în Germania, unde cîntecele studențești încep să fie culese în așa-numitele Kommersbücher, cărți de colportaje (Neues deutsches allgemeines Kommersund Liederbuch). Cele publicate pînă în preajma anului 1848, de tendință națională, patriotică, sfîrșiră prin a fi considerate „un pericol de stat". Eminescu, la noi, a compus prin 1878—1879 un excelent cîntec goliardic, Umbra lui Istrate Dabija — voievod.

Gaudeamus Igitur ! cîntă studenții și înțeleg motivele bucuriei lor de astăzi. Într-adevăr, școala, universitatea îndeosebi, a încetat de mult să mai fie o epocă de suferință și de griji în viața tinerilor dornici să urce treptele cunoașterii. Căci, ca orice act de creație, învățătura implică bucuria, sentimentul tonic al împlinirii, al perfecționării însușirilor naturale. Omul este făcut să muncească și numai indolentul poate să cadă pradă tristeții. Vă aduceți aminte de explicarea emoției în psihologia lui James: sîntem triști pentru că plîngem și nu plîngem fiindcă sîntem triști; ne este frică pentru că tremurăm și nu tremurăm pentru că ne-am înspăimîntat. Emoțiile nu sînt decît refluxul în conștiință al unor stări organice, produse de stimuli externi. Studentul care-și frînge mîinile la examen nu-și scade emoția, dimpotrivă, și-o sporește. Luînd o mină tragică începi să fii realmente tragic.

Dar tipul studentului tragic, netuns și nepieptănat, prevăzut cu barbă fioroasă, „sauvage", disprețuitor de igienă, pe jumătate fachir, e din ce în ce mai rar. Se pot face versuri și în afara boemei, poți deveni pictor și fără a vinde cartela de masă. Talentul lui Minulescu nu stătea în fular, nici talentul lui Pallady în pălărie și nu in-

ANA BLANDIANA

„pururi tînăr, înfășurat în manta-mi..."

Istoria are implacabilul obicei de a nu acorda circumstanțe atenuante. Fiecare are soarta sa, rația sa de noroc, de talent, de timp. Mai ales de timp.

Unii au dispărut în accidente, alții în lupte, alții pe patul de spital, alții în camera de ospiciu, alții s-au suprimat singuri.

De fiecare dată, într-un fel sau altul, s-a întîmplat ceva care le-a interzis existența, între ei și viață a intervenit un contratimp, au fost — după expresia lui Camil — „cenzurați prin moarte". Greșiseră ceva împotriva inviolabilelor legi ale banalității și viața a intervenit prompt, cenzurîndu-i. Există în ei un hiat între patima de a trăi și intransigența fanatică. Totul ducea în cele din urmă la recunoașterea incapacității de a exista. Dacă aceasta e înălțime sau infirmitate, nu știu. Extremele se ating nebănuit de des. În vorbirea populară **năzdrăvan** provine, se pare, din **nezdravăn.**

Ideea unei nedreptăți intervine des și abia poate fi alungată. Dar nimeni nu poate fi făcut răspunzător. Fiecare poartă în sine ghemul supraviețuirii sau al renunțării. Eminescu nu a fost ucis de o boală, a renunțat din dispreț. Boantă, istoria literară nu face decît să omologheze cu indiferență rezultatele, să așeze barba albă a lui Tagore lîngă obrazul de copil al lui Rimbaud. E o nedreptate ?

Poeții — scrie Blaga — „Prin sunet și cuvînt s-ar despărți, se-ntrec

Își sînt asemenea prin ceea ce nu spun".

Poezia nerostită încă este singura mare și adevărată. În spatele fiecărui vers spus, farmecă ceea ce n-a putut fi rostit. Prin fiecare vers scris, poetul își compromite poezia ascunsă, perfecțiunea bănuită în el. Poetul, marele poet, n-ar trebui să spună nici un vers. Cei morți tineri se apropie în mai mare măsură de acest ideal absurd. Peste creștetele lor ninge inefabilul pur. Despărțiți prin epoci istorice, prin spații geografice, limbi, religii, temperamente, ei sînt uniți prin ceea ce n-au vrut sau n-au reușit să fie. Nebunia lui Hölderlin, plecarea lui Rimbaud, moartea lui Trakl sînt sfîrșituri asemănătoare prin protest. Ei sînt un popor bizar, o categorie umană specială, o stranie generație care refuză superb să împlinească vîrsta maturității.

„Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi..."

Seriile umane, cu poeții lor, se nasc, trăiesc și dispar, dar fiecare atinge o dată vîrsta morților tineri, fiecare la un moment dat este coleg de generație cu ei. Rar, în eternitate, poporul lor, din cînd în cînd, se mai mărește cu unul.

Mă aplec acum, cu emoția aceleiași vîrste, asupra acestor colegi ai noștri de generație, scriind despre ei într-o rubrică pe care aș fi vrut s-o numesc „morții tineri".

ROMUL MUNTEANU

◆ thornton wilder și TEATRUL PLANETAR

Cunoscut la început mai ales prin romanele sale (**Cabala, Podul de la San Louis Reys** și **Femeia din Andras**), scriitorul american Thornton Wilder se realizează pe planurile majore ale artei în domeniul teatrului, care i-a asigurat de multă vreme o notorietate universală.

Spre deosebire de Faulkner sau Hemingway, Thornton Wilder este tipul scriitorului erudit, adînc cunoscător al unor tendințe inovatoare în istoria teatrului european.

Stilul experimental cu care Pirandello inaugurează o anumită direcție a teatrului contemporan, stîrnind entuziasmul unui regizor de talia lui Max Reinhardt sau al unor scriitori din școala teatrului epic ca B. Brecht, Max Frisch și Fr. Dürrenmatt, a constituit și pentru dramaturgul american un fertil punct de plecare. Mimarea spectacolului ca improvizație și construcția unei opere ca repetiție, în care spectatorului nu-i mai sînt ascunse nici un fel de artificii de scenă, constituie primele elemente caracteristice ale teatrului antiiluzionist, pirandellian, care au găsit o largă audiență din partea publicului. Un alt aspect semnificativ îl constituie **„eul epic"** al operei de teatru, comentatorul care îi avertizează pe spectatori asupra sensului operei, fiind acela care întrerupe aluzia și marchează fluxul evenimentelor ca spectacol. Cunoscător al acestor tendințe inovatoare, Thornton Wilder își propune să realizeze prin opera sa dramatică **„teatrul total"**, reușind să dea o cuprinzătoare viziune asupra universului. Imaginile simultane asupra unor fapte foarte diverse, ca și traiectoria atît de diferită a destinului unor ființe care traversează mai multe epoci, l-au dus pe dramaturgul american la călcarea deliberată a celor mai elementare legi ale unității de timp și spațiu, expuse de doctrina teatrului aristotelic.

Această nouă viziune scenică asupra timpului și spațiului este dictată la Thornton Wilder de năzuința realizării **„teatrului planetar"**. Ca și în cazul lui Paul Claudel, Max Frisch sau Jacques Copeau, ideea **teatrului planetar** rezultă din însuși specificul epocii noastre. Scriitorul american încearcă astfel să pună în lumină anumite **conștiințe planetare,** care s-au cristalizat în epoca noastră, cînd ir[illegible] ființa [illegible] și întregul univer[illegible]

simultan literar cu **Geo Dumitrescu**

GH. LUPAȘCU : **Intrarea dvs. în literatură are aspectul unui dublu debut. Volumul „Aritmetică" — publicat sub pseudonimul Felix Anadam a fost tipărit mai mult pentru uzul personal. După cîțiva ani, „Aritmetica" a fost încorporat, în volumul „Libertatea de a trage cu pușca". Am vrea să ne evocați atmosfera literară din anii dublului dv. debut.**

— Nu mă simt încă destul de ispitit să mă uit înapoi (fie chiar „cu mînie") ; încă mai cred că e mai interesant ceea ce se vede sau se bănuiește în față (honny soit qui mal y pense !). De altfel, nici măcar n-am ajuns la vîrsta „memoriilor" — și cred că nu voi ajunge niciodată, — trebuie să înveți, să știi să îmbătrînești, e o adevărată tehnică sau artă, ori poate chiar o vocație, de care mă simt foarte străin, în ciuda amenințărilor obiective ale timpului. (Rămînem tineri, însă, riscînd să rămînem într-un fel și neînțelepți — dar această înțelepciune practică, rentabilă, de acomodare filistină costă prea mult. Unii nu pot, nu știu și nu vor să plătească acest preț. În perspectiva comună a lucrurilor, aceștia sînt „nebuni" sau „poeți", ori și una și alta, ființe incomode oricum, greu de suportat, dar slavă Domnului, ușor de potolit într-un fel sau altul). Mă gîndesc cu groază la clipa, inevitabilă, pare-se, în logica vîrstelor, cînd nu voi mai putea pricepe ori accepta, afectiv pînă la solidar, manifestările, creația, tendințele tinerilor confrați, irezistibilul lor avangardism turbulent, iconoclast, justițiar, dar prin toate astea, fecund, necesar, pe care organismul sănătos al societății îl produce neîncetat, firesc, pentru a se apăra de mucegai și scleroză, pentru a-și primeni și înviora celulele, circulația vitală, pentru a înlătura flora parazitară. Acest fenomen ineluctabil, care acționează periodic ca o mătură și ca o sită, sperie atît de mult, uneori pînă la urlet și „dumnezei de mamă", pe cetățeanul Ceafă și pe tov. Gușă, pe domnișoara Cucu și pe bietul Popescu-Temenea, pe „venerabilul" excedat care strigă neîncetat istoriei „ai puțintică răbdare !..." În ce mă privește, zic, cu o binecunoscută, amabilă formulă de refuz : „deocamdată nu !" (deocamdată ? — cît de deocamdată ?...) și, împreună cu tinerii mei amici, privesc — cum spuneam — înainte și împrejur și, mergînd pe stradă, mă simt mereu tentat, ca în adolescență, să „șutez" cu sete în cîte o cutie goală, întîlnită în drum, de țigări sau de conserve (mai ales de conserve ! — tinichelele lovite sună atît de plăcut !...), în cîte o piatră sau un ciob, ori chiar în cîte un ardei gras (atît de gras, uneori !), un dop, ori un cartof rătăcit etc. — paradoxale apariții eteroclite care constituie partea cea mai vizibilă a gunoiului străzii...

GH. LUPAȘCU : **Și, totuși, după acest omagiu-pledoarie pentru „tinerețe fără bătrînețe", cîteva amintiri din tinerețea biografică, „cu acte în regulă...".**

— Ah, biografii !, vai, scurtele biografii și autobiografii !... Nu cred că e momentul unei asemenea evocări — destul de largi și amănunțite ca să răspundă interesului dvs. documentar pentru o perioadă într-adevăr destul de puțin cunoscută și discutată, deși relativ apropiată în timp. Voi încerca, poate, altădată o asemenea reconstituire. Deocamdată, pe scurt, cîteva date personale. Cea dintîi poezie, într-o revistă de circulație publică, mi-a apărut în primul an al studenției (1939—1940) în **„Cadran"**, într-unul din ultimele numere, înainte de suprimarea lui de către cenzură. În 1941 (10 martie), împreună cu un grup de colegi, am scos revista **„Albatros"**, suprimată și ea de cenzură la al 7-lea număr. În octombrie același an, apare (într-un tiraj de 300 de exemplare) placheta **„Aritmetică"**, semnată Felix Anadam, caet juvenil de tatonări lirice. Tot în această perioadă, încercăm să scoatem un caiet de poezie, **„Sîrmă ghimpată"** (cuprinzînd versuri de Felix Anadam, Ben. Corlaciu, Sergiu Filerot, Marin Preda, Iulian Petrescu etc.). Manuscrisul ni se restituie cu ștampila **„cenzurat — nu se poate imprima"**. La 1 noiembrie 1942, scoatem primul număr, seria II-a, al revistei **„Gîndul nostru"**. **Urmează imediat un comunicat** [illegible] cenzurii prin care revista e [illegible] În toamna-iarna lui 1943 fusese [illegible] anunțată la editura „Prometeu" apariția [illegible] volumului **„Pelagră"** ; interzi[illegible] și el de cenzură, nu va apă-[illegible]

„Poate că mintea e ceva divin și prin urmare netulburată de impresii din afară."
Aristotel

Îmi vine peste măsură de greu să-ți explic de ce mă sperie prea multă singurătate. Sînt multe motive și întîi poate pentru că sînt prea tînăr. Am venit aici să pregătesc un examen și-am dat peste liliecii în floare și sus pe vîrful muntelui încă pîrtie de zăpadă. Lume puțină. Sînt pentru întîia oară aici.
M-am instalat într-o odăiță la mansardă și seara te-am cunoscut. Tu ești aproape toată vremea aici de ani de zile și ce-aș putea să-ți spun despre casa ta? Poate pentru prima oară îmi pun problema necesității retragerii absolute și simt o plăcere nemaicunoscută gîndindu-mă „cu o dușmănie plină de dor" la noul ce mi s-ar deschide. Apoi tu ești primul om ce-l cunosc ca produs al acestei retrageri, și atîta liniște și înțelegere iradiază toată făptura ta. Ai 36 de ani, dar pari mult mai tînăr. Cît de altfel se vede lumea de aici — agitația orașului și nespus de multul timp pierdut din copilărie, ce iar pentru prima oară îl regret cu adevărat. Orice mi-ai spune acum aici, aș fi gata să pricep și să te urmez — dacă vrei, și te pricepi, să facem matematică, geometria lui Euclid. Sînt convins că aș pătrunde toate demonstrațiile. Bach-ul de aseară îl pot distinge de-acum pentru totdeauna, iar Wozzeck al lui Alban Berg mi-a arătat ceea ce bănuiam sfios — construcția spiritualității germane înainte de toate pe morală. Am parcurs studiul ce mi l-ai dat aseară despre muzică în estetica lui Hegel și rețin ideea nouă pentru mine ce-o susții, că sunetele sînt singurele excitații din afară care pot trezi marea subiectivitate.
Nu știu în ce măsură nu pare copilăroasă întrebarea ce ți-o pun: cum reziști tu singur între patru pereți? Citindu-l pe Schopenhauer, de pildă, sau ascultînd suferințele lui Wagner, să nu te contopești cu ei, să te distanțezi, să-ți păstrezi și o oarecare neutralitate care mîine îți permite să asculți raiurile lui Mozart sau pasiunile lui Dostoievski.
Această detașare e inexplicabilă, pentru mine, pentru că tu ești deasupra gropii de fapt în singurătate și totuși nu mori. Ai curajul să stai gol pe flăcările iadului și să te întorci nevătămat. Astea poate vin cu timpul (și la ora asta, cînd transcriu, mi se pare aproape ridicolă toată povestea și de n-ar fi cît de cît adevăr în ea aș lăsa-o baltă).
Apoi sînt alte motive pentru care eu amîn însingurarea. Tu cunoști muzica mai îndeaproape — descusută și la ea acasă — și poți locui cu ea în familie cît de mult. De asemenea, ai atîtea cărți strînse prin ani cu care te-ai familiarizat. Prin urmare nu știu dacă ești într-adevăr singur în singurătate. Îți cunoști cred și limitele (și să știi că toată această scrisoare nu-i decît un fel de apărare). La vîrsta ta nici nu-ți mai poți aștepta surprize prea în dezacord. Ai înțeles necesitatea de a fi într-un fel și nu altfel.
Ești unul dintre intelectualii mai noi ce profesează scrisul legat de artă pe care îl cunosc ajuns la un echilibru. Poate în ce mă privește n-o să ajung la liniștea ta vreodată, deși o caut, pe-o altă cale însă și se pare nu fără folos. Cred însă că-mi voi oferi surprize încă multă vreme. Cu mine lucrurile stau altfel. Știu foarte puține lucruri despre poezie ca să pot trăi cum trăiești tu cu muzica.
Pentru mine ce au făcut alții nu e de-ajuns. Nu mă pot hrăni cu

JURNAL DE POET

ION ALEXANDRU

Mirajul singurătății

fructele altora. Trup șieși nu-mi sînt. Trebuie să vorbesc eu pentru a-mi potoli stîngăcia. Or, ca să rodesc, nu-mi cunosc rădăcinile. Nu pot discerne în ruptul capului nuanțele. La expoziția de mașini germane am văzut o mașină care alegea boabele de linte după nuanțe. Un astfel de ochi îmi lipsește încă. Apoi, eu, ca să produc, trebuie să-mi hrănesc ogorul, și încă nu am destulă substanță interioară eliberată de mine însumi în slujba mea ca să pot locui în singurătate. Singurătatea este întîlnire cu moartea și acceptarea să faci casă cu ea. Nu o defaim, dar trebuie să constat că nu am putere. Pentru mine oamenii sînt încă un miracol. Fața bărbatului nebărbierit, așteptîndu-și rîndul în oglinda frizeriei, cu ochii pieriți în gol, văzut prin geamul străzii prăfuit poate trezi în mine un întreg trecut al meu grandios, cu serile altor orașe prin care am locuit. Și asta e foarte important — să-ți mai aduci aminte de ceva străin din ce în ce, ca de o fostă viață viitoare. Apoi atmosfera din holurile cinematografelor cînd plouă dintr-o dată și oamenii se adună cu femeile lor în liniște și stau nemișcați, iar înăuntru rulează un film cu pocnete și vorbe străine și muzica hîrbuită din alte timpuri. Apoi fața lacului la miezul nopții și roua pe băncile din parc. Dar spitalele cu intrarea de două ori pe săptămînă; mă duc și stau la poartă să-i văd pe cei sănătoși cum, ajunși veseli și hotărîți, dintr-o odată, la poartă, primesc fără voia lor, un aer de înmormîntare, pașii se înăbușă, vorbele se răresc. Încă nu mă pot lipsi de așa ceva.
E prima oară cînd stau față în față cu toate acestea. Sînt atît de departe de mulțumirea de sine!
Cu cît vom cunoaște mai multe, vom crea mai mult.
Nu vreau să spun că tu te-ai oprit, dar la tine cunoașterea înaintează pe alte căi.
Încă o dată ca-n fața pustiului, pe tine muzica te hrănește, pe mine arta mă înfometează. Ce va ieși din treaba asta, dumnezeu știe. Atît și astfel înțeleg deocamdată.

20 iunie 1965

★

„Pasiunile înjosesc, pasiunea înalță".
Eminescu

Ți-am citit și recitit versurile și scrisorile și te cunosc îndeajuns ca să pot spune cîte ceva despre tine.
Ai o neliniște cu siguranță la ora de față, dar cred că ai învățat-o din cărți cu vremea și-acum te afli într-un impas dus de val fără să-ți dai seama; e premediată și cu efect nesigur.
Eu am socotit și socot poezia ca manifestare a eului foarte firească. Omul asociat cu opera îți dă imaginea unei realități posibile cît de cît convingătoare. Este acel sacru cavou de nimic în care se adună prin străduință acel dram de credință ce înalță fumul jertfei — îi dă o finalitate.
Fiecare va descoperi pe altă cale această neștiință miraculoasă ce străjuie orice efort în cunoașterea pe calea artei. Cît știm despre Van Gogh ori Michel Angelo ori Ifigenia, să zicem, plus ce ne-a rămas scris creează impresia naturii însăși luînd-o razna de la condiția sa amorfă spre autoreprezentare. Ce sînt acei copaci zvîrliți pe pînză ori stîncile cioplite, ori fuga de sub jungherul lui Agamemnon decît niște eforturi disperate de-a scăpa încă o dată de moarte? Viața e foarte legată de ceea ce faci, pentru că ea face de fapt totul din ceea ce știm. Nu există detașări sau nu le pot concepe încă. Tu știi toate mașinațiile legate de un fenomen poetic. Ani în șir am crezut că ești un mare artist, te pricepi să faci zob un tînăr debutant prin tot felul de pasiuni verbale în dosul cărora e vid și-n care tu nu credeai niciodată. Măcar de-ai fi ajuns să crezi în ceea ce propovăduiai cu evidente aptitudini. Poate că și asta e ceva, să vorbești și să nu crezi în ceea ce spui. Credința presupune obișnuință cu singurătatea, suferința — intimitatea marilor idei. Or, tu n-ai profesat nimic din toate astea. Sau mai precis cîte puțin din toate. Nu e vina ta, asta-i o specie de oameni foarte răspîndită. N-ai de unde să ceri mai mult, n-ai moștenit nimic — o voință măcar sau o spaimă, ori măcar debilitate. Teoriile, cînd sînt adevărate, vin dintr-o practică, nu sînt calambururi de tipul: „Poezia e hazardul sublimat, filozofia — sublimul hazardat". O aiureală. Ce poți ști tu despre arta modernă decît nume, titluri, modalități tehnice, paradoxuri și eventual cîte-un citat greșit ales? Tendințe tot teoretice și iar nume și perioade. Eseurile tale sînt foarte ridicole pentru că vorbesc de pe un ton foarte ridicat — se presupune amănuntul, microbul necesar și esențialul în orice boală adevărată. Tu trasezi generalități ca-n eseul despre Hamlet în care spui că duhul se arată de trei ori pentru că Petru de trei ori l-a trădat pe Isus.
Asta-i o apropiere nejustificată. Trebuia să mergi mai departe la vîrsta și priceperea ta. La tine totul se rezolvă, nu ai îndoieli — semnul cel mai sigur al neparticipării cu adevărat pe cursul natural al cugetării care întîmpină inevitabil obstacole. La tine totul e cu un fel de tendință care depășește în rău, sărăcind și abătîndu-te mereu de la ceea ce ți-ai propus să demonstrezi. E mereu un fel de formă fără fond. Ar fi grozav să recunoști că ești neputincios și gemi de neștiință — ai fi la un pas de artă. Dar habar n-ai ce-i neputința — ești într-o îngîmfare continuă și fără rost. Ai și laturi bune și de te-ai strînge la casa lor poate ai reuși să te salvezi. Bunăoară cînd te plimbi singur pe străzi, pierdut, faci o treabă onorabilă, sau cînd te duci la concert și după aceea nu spui nimănui că ai fost și ce-ai ascultat. Odată te-am văzut cu flori în brațe, în doliu. Murise Lucian Blaga și stăteai sub salcîmul din fața aulei Universității cînd a ieșit Agîrbiceanu plîngînd. Mi-e imposibil să te duc mai departe. Să ne iubim unii pe alții din depărtare cît se mai poate. Urăsc rațiunea ce-mi împînzește capul și mă înstrăinează de prietenii și iluzii, treptat pentru totdeauna.

21 iunie 1965

asterisc

„RECITALUL DE POEZIE" DIN „JURNALUL DE ACTUALITĂȚI Nr. 45"

Ne-am bucurat că „Jurnalul de actualități" produs de Studioul „Al. Sahia" a luat hotărîrea să dedice literaturii un fel de rubrică. Nedumerirea ne-a fost provocată însă de faptul că dezbaterea s-a redus la lectura cîtorva fragmente de poezii de către cunoscuții critici literari Mircea Crișan și Horia Căciulescu, oprindu-ne plăcerile estetice la jumătate. Din cauza aceasta nu am înțeles care era tipul de literatură respins, nici care era cel propus în schimb. Personajul literar ridiculizat era poetul „Horia Ermeticul". Să fi fost o argumentație împotriva ermetismului, curent literar stimabil, care ne-a dat un mare poet național, pe Ion Barbu? Să fi fost o respingere a epigonilor lui? Dar un mare poet va avea întotdeauna epigoni, și pentru depistarea lor nu e nevoie să se utilizeze cinematografia. Cei doi cunoscuți interpreți ai textelor lui Avian și compania au părăsit deci domeniul aprozarelor și a transportului în comun năvălind zgomotos în lumea poeziei. Cuplul amintit are adesea un haz nebun cînd vorbește de soțiile pisăloage și soții care merg la meci și, recunoaștem, aceasta este trista situație. Există soții pisăloage și soți care merg la meci. L-am văzut pe Mircea Crișan și uneori pe Căciulescu, smulgînd aplauze care se datorau talentului lor dramatic de a interpreta o ușă care scîrțîie.
Și acum iată-i costumați în critici literari. Ce metodă folosesc? Aceeași.
Strîmbături și modulări zoologice ale vocii, cu care orice sonet shakespearean ar provoca hohote de rîs. Profesia de critic are însă alte unelte: loialitatea față de text, exigența, selectarea reprezentativă și mai ales bunacredință. Ar trebui să ne imaginăm cum sună poezia „Ce e amorul?", folosind vocea și gesturile lui Mircea Crișan din jurnalul amintit. Cine n-ar rîde și cine și-ar mai aminti că e vorba de marele Eminescu?
De altfel niciuna dintre poezii (citate neintegral, ceea ce scade posibilitatea publicului de a fi obiectiv și îl induce în eroare de dragul unor poante ieftine) nu erau de factură ermetică. Unele încercau să folosească simboluri inedite, în altele exista o pură beție de cuvinte, altele în fine nu aveau valoare literară, dar niciuna nu avea acea strictețe lingvistică, acea disciplină erudită și inițiatică a marelui Barbu. După amestecătura exemplelor, a autorilor, a caracteristicilor, calificativele aplicate de „critici" încurcau lucrurile și mai mult. Astfel, M. Crișan dădea uneia dintre poezii calificativul de „neorealistă", folosind pentru prima oară termenul în literatură (sperăm că și pentru ultima) și dovedind o erudiție elevată, la care a contribuit desigur și redactorul respectiv al cărui nume a fost cu modestie trecut cu vederea. Se poate ca scopul „recitalului" să fie lupta împotriva nonvalorii și a prostului gust. De acord. Dar, vai, pe mîna cui a încăput temuta armă a criticii literare! Căci, după cum a văzut toată lumea, nu i-a fost ușor nici lui Mircea Crișan să critice versurile unor poeți ciupindu-l tot timpul de ciolane pe Horia Căciulescu, ca să rîdă, și făcînd din cînd în cînd ca... rața.

DOINA MANTU

POSTRESTANT

POEZIE

Pavel Marcel — Iași: Regretăm că nu ne stă în putință să fim la fel de amabili cu versurile trimise pe cît de generos în aprecieri făcute la adresa revistei a fost domnia sa. Evident, ni se cere cel mai greu lucru cu putință, să ne pronunțăm monosilabic: *Da* sau *Nu*. Nu, nu vom putea face așa. S-ar putea — am dori-o — să greșim îngăduindu-ne sumbre pronosticuri dar am greși la fel de grav dacă am căuta să întrezărim cu orice preț, la capătul versurilor, poetul. Prea multe locuri comune, prea multe exprimări hilar-aforistice de felul: „Este de-ajuns să se / Schimbe în noi ceea ce / Numim sentimente, / Ca apoi să se constate / Că sîntem alții / În fiecare anotimp / Oamenii au în interiorul lor o pată"...
Grandilocvența, colectarea cu precădere a expresiilor „complicate", „neobișnuite" și neîncărcate cu fluidul emoției (ca să-l parafrazăm) fac de negăsit drumul spre tipar al acestor inconsistente producții.
A. Nistor — București: Studentul chimist se extaziază în fața frumuseții Ceahlăului în versuri duioase care nu ies însă nici o clipă din banalitate: „Muzeu în aer liber, aureolat de nori / Natura deschis-a pentru-ai ei admiratori. / Din calcare, minuni de neînchipuit / Ape, vîntul și cu timpu-au dăltuit.
Poezia — glossă de altfel — se continuă așa pînă la semnătură.
Constantin Ispasiu: Sinceritatea dezarmată: „Zadarnic vină îți găsesc / Și-ncerc ca să te uit / Parcă mai mult te îndrăgesc / Oricît m-ai chinuit." /
Metafore de felul:
„Iubirea noastră-a fost un vis"
Aforisme:
„Frumusețea-i trecătoare / Timpul e neiertător!"...
Regretăm, dar nu numai timpul...
Gh. Popescu — Malul cu Flori: Învățător în satul muscelean de incredibilă frumusețe, corespondentul nostru nu e ispitit să-și exercite impulsul liric în pastel, ci preferă o poezie cu implicații pretins filozofice, în care afirmațiile sînt, pe cît de inatacabile, pe atît de neinteresante. Schițe de atelier, trădînd intențiile autorului lor, versurile acestea trebuiau să rămînă între hîrtiile celui ce le-a compus. E de neînțeles graba de a trimite unei redacții literare simple, naive încercări ca acelea produse de învățătorul muscelean. E nevoie adesea (aș zice, totdeauna) de ani și ani de îndîrjită bătălie cu tine însuți, cu zeci de caiete înnegrite, cu sute de file rupte, pentru a ajunge la stadiul în care să-ți permiți să-ți imaginezi litera scrisă prinzînd contur de plumb. Observația — care nu se referă exclusiv la Gh. Popescu, evident — nu ține să-i îndepărteze pe colaboratori de redacție, ci e doar o invitație la o muncă prealabilă celei de caligraf, constînd în transcrierea din caiete a unor versuri scrise în grabă și expediate revistei cu dorința exprimată nemijlocit de a fi grabnic tipărite. Mulți dintre cei ce ne scriu ne atrag atenția că în presă apar multe versuri proaste, față de care paginile scrise de ei pot fi socotite adevărate capodopere. Așa e. Astfel de versuri apar uneori — de ce n-am recunoaște-o? — și în „Amfiteatru". Redactorii-scriitori ai revistei — asta ca să vorbim numai despre noi — comit și pagini slabe, dar, ne întrebăm, este acesta un etalon, momentul de impas ori de neinspirare al condeiurilor așa-zis consacrate?. De ce să luăm ca punct de reper ori ca termen de comparație ceea ce e nereușit și nu ne-am referi, atunci cînd citim versuri proaste și credem că în contextul astfel creat putem îndrăzni să ne plasăm și noi propriile stîngăcii, la poeziile mari, poeziile bune, care se tipăresc? Revenind la Gh. Popescu, trebuie să-i spunem că nu i-ar strica o „infuzie" de lirică modernă. Așa cum se prezintă lucrările sale de acum, nu par decît simple exerciții de versificație în maniera, să zicem, a lui Vlahuță. Și atît.
Sergent Cozma Gh. — U.M. 01512 „C" — Sibiu: Profesează o poezie fluentă, cu dese referiri la motive mitologice și îmbinate de un sentimentalism cert, amintind romanțe de început de veac. Totuși, trebuie să-i recunoaștem preocuparea de a transfigura idei majore, dorința de a-și tălmăci sensul unor fenomene de viață. Arid în poezia aforistică, sergentul-poet devine exclusiv concret în lirica de inspirație erotică, domnia sa ținînd să comunice, cu titlu de noutate strict intime ale unui autor pe care-l dorim fericit. Transcriem, ca pe o promisiune, „Schiță de portret antic":
„Căzuse în brațele mării statuia, / obosită de timpul uscatului, / și de atunci oamenii / au început a vorbi de sirene. / Dar nimeni nu și-a mai reamintit / de dăltuitor. / El a rămas în timp / și doar pămîntul i-a vindecat / cu înțelegere / brațul adunat de sub scut". /

GHEORGHE TOMOZEI

PROZĂ

Înainte de a trece la discutarea ultimelor producțiuni în proză sosite la redacție, țin sa anunț pe corespondenții noștri că, începînd din numărul viitor, nu vom mai lua în considerare nici o lucrare nesemnată. Nici poetul Gheorghe Tomozei și nici colegul său de rubrică n-au absolvit vreo școală de chiromanție, și nici în redacție și nici vecinii de la „Viața studențească" n-au găsit un ghioc căruia să-i adresăm formula magică: „oghiorlane, zi-ne numele băiatului (sau al fetei) ce ne pune răbdarea la încercare". Unii, sînt sigur, omit să-și aștearnă numele în josul paginilor trimise nouă, din timiditate. Între noi, redactorii, și dumneavoastră, cititorii, nu pot exista decît relații de amiciție, prin urmare nu văd rostul acestui val de sfiiciuni. Alții cred, se jenează să-și vadă numele publicat la poșta redacției. Trebuie să le spun că mulți dintre scriitorii de prestigiu de astăzi au trecut prin acest foc, mulți au fost descoperiți și lansați chiar în aceste coloane — locul, dacă vreți așa, este sfințit, a fost și rămîne o vatră a zborului spre înălțimi... Despre categoria, infimă ca număr, a celor ce vor să încerce marea cu degetul, nu vorbesc, aceștia se anulează singuri și glumele lor, nesărate și de prost gust, n-au găsit și nu pot găsi niciodată audiție. Și acum, la lucru.
Necunoscutul (cel puțin de către noi) cu caligrafia ordonată care ne-a trimis un ciclu de patru povestiri: **Moartea unui manechin de rînd, Scrisoarea, Fiind totul e începutul** și **Floarea soarelui** — aceasta din urmă purtînd dedicația „prietenului meu care știe să bea și să cînte" abordează, fără vocație, teme ce nu ne interesează. Nu sîntem, doamne ferește, schimnici, asceți sau vegetarieni, dar nici nu putem accepta că întreaga viață se desfășoară în cîrciumi, că acolo se produc toate dramele născătoare de artă, că numai acolo răsar și mor iluziile, că doar alcoolul, diluat sau dublu rafinat, consumat cu țîrîita sau cu cofa te poate scoate din necaz. Luate în bloc, lucrările amintite mimează o tristețe la modă pe alte maluri decît ale Dîmboviței și dovedesc fuga autorului de problemele majore ale oamenilor de la noi. O îndemnare în construcție, trebuie să recunosc, există. Am găsit și observații, în plan artistic, îmbucurătoare. Și atunci, zic, nu e păcat de truda și timpul irosit pentru a descifra sensuri dubioase în fundul unui pahar cu rachiu?
Marius Cora. „Două iluzii" și „Ultimul tren" — în special prima, sînt scrise prea încordat și abundă în prețiozități. Am impresia că vă apucă așa un fel de dușmănie împotriva nu știu cui atunci cînd luați creionul în mînă. Opțiunea scriitorului o dă lucrarea în ansamblul ei, n-are nici un rost să-ți iei eroii la palme, să-i faci cocoloș în pumni — vreau să spun că scriitorul scriitor trebuie, aceasta e o condiție fără de care nu se poate face artă adevărată, să se detașeze de materialul faptic pe care-l transfigurează, să se obiectivizeze. „Două iluzii" e un fel de pamflet, dar neînsuflețit, neîmplinit. Feriți-vă, apoi, de discursivități și de frazele voit intelectuale, vorbe nemaipomenite, ca aceasta: „...avea ochi, dar erau în reflux. Ce-i aia reflux? — O părere, dragul meu, (virgulele le-am pus eu), refluxul poate fi o părere disjunctivă, foarte concentrată și în același timp disperată, despre care marii moraliști au o părere bună, și-l pun întotdeauna primul pe listele elogioase..."
Constantin Zlibuț: „Magazinul cu broaște", schiță în zece rînduri și absolut nici un punct (ca să vezi cum stăm!) m-a făcut să cred că-ți place să te joci de-a nimic. Kafka, pe care se vede că l-ai citit, dar iartă-mă, nu l-ai înțeles decît la suprafață, s-ar fi scuturat citind despre atîta ploaie de broaște în castroane. „Nebunul stînd de vorbă cu Apollinaire", „Vis cu maimuțe" și „Mesele" sînt populate cu monștri. Nu, nu ne interesează așa ceva. Contractul nostru cu cititorii, oricît te-ar supăra, cuprinde cu totul alte clauze. În nici-un caz nu așteptăm să ne trimiți în continuare lucrări de acest fel.
Vasile Constantinescu. Toate cinci schițele sînt însemnări lirice despre dragoste. La acest nivel pot fi luate în discuție. „Chipul de dor", puțin juvenilă, puțin teribilistă. Dar așa sînt toți îndrăgostiții. Cred că puteți, că trebuie să reluați și să încercați să dați rotunjime lucrării „Cînd se topesc amețitor zăpezile" și să ne-o trimiteți din nou. E, deocamdată, ceea mai izbutită, cea mai aproape de cerințele redacției. E nevoie să renunțați la avalanșa de repetiții de frază, — strică și efectele sînt contrarii celor scontate de dumneavoastră. Vă așteptăm cu toată bucuria.

FANUȘ NEAGU

Cronica literară

Nichita Stănescu: „11 elegii"

Rareori o carte de poezie are atîta uimitoare *putere de a supune* pînă și pe cititorul privilegiat (și frustat în același timp) care e criticul ; orice exegeză rezistă cu greu tentației de a urma, în succesiunea impusă de autor, fiecare etapă a itinerarului său misterios, resimțind această fidelitate ca pe o eliberare.

Scrie, oare, Nichita Stănescu o poezie atît de dificilă ? Deschiderea din totdeauna a poetului spre viața rarefiată a ideilor capătă în acest volum o formulă decisivă. El e în căutarea unei identități profunde a lucrurilor, deasupra a tot ceea ce e distinct prin impuritate contingentă. Acestei esențe teoretice încearcă să-i dea o transparență perfectă în cuvinte, chiar dacă e astfel nevoit să întreprindă mereu o critică a limbajului și să ajungă pînă la capătul lui. Probele dificile impuse de poet provoacă, parcă, o retragere a cuvintelor din comerțul lumii ; ele se împuținează și se aleg adunînd fascicole de sensuri și virtualități, împingînd ceea ce se concepe pînă la ceea ce nu se mai poate concepe. Chiar și metaforele devin un exercițiu de rigoare. Ele par o concesie făcută comodității noastre în receptarea poeziei, într-atît e de atent autorul ca ideea să nu fie alienată de jocul lor. Voința sa de a abstrage este atît de accentuată încît, la un moment dat, avem impresia că nu mai vorbește despre certitudinile realului, ci de posibilitățile lui, nu de ființă, ci de aptitudinea de a fi, nu de cuvînt, ci de ceea ce e vibrație pură, așteptare a cuvîntului, amînare a lui. Forța de seducție a unei astfel de poezii stă în capacitatea ei de stîrnire intelectuală și plăcerea analizei critice e de a ajunge la o structură imaginabilă căreia să nu-i lipsească imaginația altor structuri.

Obsesia profundă a celor „11 elegii" ale lui N. Stănescu pare să fie aceea a unei unități exemplare, organice și cosmice.

Prima elegie conține un elogiu adus unității primordiale („El începe cu sine și sfîrșește cu sine..."). Se închipuie aici o existență ideală nebuloasă, bogată în conținut nemanifestat, o esență exclusivă, neutră și suverană — poate, Ideea în sine, căci nu e exclusă posibilitatea unui itinerar hegelian. În elegia a doua, getica, unitatea inițială pierdută se reface printr-un liant de natură spirituală. Dislocarea realului dens e oprită printr-o inserție de zeu a cărui transcendență imediată pare vecinătate : „În fiecare scorbură era așezat un zeu. / Dacă se crăpa o piatră, repede era adus și pus acolo un zeu. / ...O, nu te tăia la mînă sau la picior, / Din greșeală sau dinadins ! / De îndată vor pune în rană un zeu, / Ca peste tot, ca pretutindeni, / Vor așeza acolo un zeu / Ca să ne-nchinăm lui, pentru că el / apără tot ceea ce se desparte de sine /"

Mișcarea fundamentală a elegiilor următoare e una de irezistibilă metamorfoză petrecută sub fascinația bogăției de culoare și savoare a concretului. Poetul rîvnește existența răspicată a pietrelor și viața fragedă a fructelor : „Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri, / Schimb verdele pe galben și / Mă las pierit de toamnă / În numele pietrelor trăiesc și mă las / cubic bătut în drumuri,/ cutreierate de repezi mașini. / Trăiesc în numele merelor...".

Cum nu s-ar părea, această tensiune spre concret vine dintr-o imensă spaimă în fața infinitei sale diversități. Sensibilitatea hipertrofică de poet adevărat dă intuiții vertiginos absolutizate ce se închează într-o tulburătoare perspectivă catastrofică. Curgerea necontenit a lucrurilor, devenirea lor continuă e resimțită ca o pierdere ireparabilă și multiplicitatea infinită a posibilităților de existență ca o dezagregare : „Mă amestec cu obiectele pînă la sînge, / Ca să le opresc din pornire, / Dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe / Spre o altă orînduire. /" Poetul se teme de infinitatea de forme ca de un apocalips. Și atunci le îmbrățișează strîns, aidoma „sîmburelui pămîntului care întinde jur împrejurul lui o infinitate de brațe ale gravitației." El se implică disperat pretutindeni, își transformă prezența în omniprezență și pe aceasta în factor de stabilitate și certitudine. Un poem transcrie o astfel de înaintare masivă în orizont : „Întind o mînă, care-n loc de degete / are cinci mîini, / care-n loc de degete au cinci mîini, care / în loc de degete / au cinci mîini..." Proliferarea monstruoasă de tentacule avide să pipăie și să rețină este o formă de rezistență la proteismul implacabil al materiei. Dorința de cuprindere a concretului fără margini vine, deci, numai aparent paradoxal, din setea nespusă de unitate. Poetul înțelege că unitatea exemplară nu poate fi realizată altfel decît prin contopirea propriei existențe cu realitatea obiectivă și polimorfă, și atunci se așează în lucruri ca un zeu getic. La identitatea profundă a lumii nu se poate ajunge decît prin identificare și această identificare nu e altceva decît pierderea propriei identități. Idealul dificil al unității e garantat de acest sacrificiu. Destin simbolic de Meșter Manole el însuși sacrificat, destin ciudat, destin repetabil.

Refuzul lui Nichita Stănescu de a accepta ideea unei fisuri ontologice se însoțește firesc cu dorința unei cunoașteri apte să stabilească în identitatea și unitatea lucrurilor un raport cu adevărul. El suferă pînă și de disocierea insesizabilă a semnalelor lumii cînd se lovesc de organele — perechi ale ființei : „Durere a ruperii în două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii în două a sunetelor / lumii / ca să-mi lovească timpanele, două. / Durere a ruperii în două / a mirosurilor lumii, / ca să-mi atingă nările, două" /, sau de distanța interioară dintre simțuri : „Sînt bolnav de ceva între auz și vedere, / de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventată de ere." În interstițiile senzoriale localizează el un organ inedit capabil să comunice cu întreg universul, poate organul de abstragere, sau, mai sigur, organul conștiinței mitice. O ipostază a acestui tip de cunoaștere unitară e aceea în care, de pildă, eroul însuși devine Privire — ca goetheanul paznic : „O, scurtă tristețe, rămîne / De jur împrejur o sferă de vid ! / Stau în centrul ei și unul cîte unul / ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid. /" Aspirația spre unitate existențială și gnoseologică se realizează plenar în poemul „Omul — fantă". Întîlnim aici o suprapunere a ființei cu marele tot, o identificare conștientă de sine, abstractă. Dedicația către Hegel, de loc întîmplătoare, vrea să sugereze, poate, reîntoarcerea îmbogățită a Ideii după încorporarea în concretul naturii și regăsirea unității inițiale pe altă înălțime a spiralei. Dar parcă tocmai pentru ca mișcarea să nu se întrerupă și dialectica să nu fie contrazisă, o altă tristețe îl încearcă pe poet și ea nu e altceva decît nostalgie a concretului diversificat : „...De numărul unu sînt bolnav, / Că nu se mai poate împarte / La două țîțe la două sprîncene, / La două urechi la două călcîie / La două picioare în alergare /"

Există în volumul lui Nichita Stănescu o suferință abstractă produsă de dificultatea organică de cristalizare într-un mod anumit al existenței sau al cunoașterii. Poetul n-a învățat încă să renunțe și atitudinea lirică cea mai caracteristică mi se pare a fi imposibilitatea de a alege. Elegiile sale sînt aproape toate *elegii ale opțiunii*. Și în aceeași măsură, *elegii ale unității*, căci unitate înseamnă consecvență, iar consecvența e opțiune repetată. In elegia a doua, de pildă, imposibilitatea alegerii vine din înstrăinarea pe care o provoacă mișcarea oarbă a credinței concepută ca un antrenament de supunere colectivă : „Ai grijă, luptătorule, nu-ți pierde / ochiul, / pentru că vor aduce și-ți vor așeza / în orbită un zeu / și el va sta acolo, împietrit, iar noi / ne vom mișca sufletele slăvindu-l... / Și chiar și tu îți vei urni sufletul / slăvindu-l ca pe străini." / În elegia a treia există o tensiune rezolvată prin alternanță între ceea ce aș numi facultatea realului și facultatea imaginarului, între un timp istoric, obiectiv, și un altul interior, inactual și reversibil, cutreierat de halucinații ale începutului de ev. A patra elegie (subintitulată semnificativ „Lupta între visceral și real") e plină de „ruguri în așteptare" — simbol al unei alegeri responsabile și tragice. Elegia a șasea („Afazia") prelungește o dilemă (mai mult decît erotică) și amînă o decizie pînă dincolo de moarte : „Stau între doi idoli și nu pot să aleg pe nici unul, stau / între doi idoli și plouă mărunt, / și nu pot să aleg pe nici unul... stau între două gropi / și nu pot, în ploaia măruntă, / să aleg prima pe care o voi astupa-o / cu pămîntul mușcat de ploaia măruntă" /.

Volumul cuprinde totuși o opțiune și încă una formulată pregnant și categoric. După peregrinări dramatice prin teritoriul de absență și de fervoare numit Hiperboreea, poetul regăsește pămîntul cert al țării pe care calcă cu fiorul rodniciei viitoare : „...A fi sămînță / și a te sprijini de propriul tău pămînt". Nichita Stănescu face, așadar, dintr-o apartenență fatală un privilegiu și din ideea opțiunii infinit repetate semnul adevăratei libertăți.

MIRCEA MARTIN

cronica cenaclului „Junimea"

30 octombrie, a doua ședință a cenaclului Junimea al revistei **„Amfiteatru"**. Atmosferă entuziastă, asistență foarte numeroasă. Proză : „Week-end", nuvelă de Petru Popescu, asupra căreia se concentrează cea mai mare parte a dscuțiilor. Se recunosc autorului calitățile analitice, răceala comentariului psihologic, siguranța în expunerea ideilor (Adrian Păunescu, Mircea Constantinescu, Luiza Cristescu, Brandy Barasch, M. Istrățescu și alții). Mai rezervați Paul Cornel Chitic și Radu Serafim. Se vorbește despre modernitatea autorului, făcîndu-se comparația cu alte proze și cu bucăți de autori străini (Truman Capote, Salinger). Autorul se apără de influența străină, mărturisindu-și admirația și îndatorarea față de Anton Holban. Citesc apoi versuri Dan Fruntelată și Mircea Ichim, sancționate aspru de Ion Alexandru. Frumoase poeme inedite de Adrian Păunescu la sfîrșit, din noul volum „Mieii primi". **6 noiembrie**, a treia ședință. Mai întîi proză : „Cercul" de Tudor Octavian, povestire care nu entuziasmează. Atacat cu argumente de Adrian Păunescu, Petru Popescu, Mircea Constantinescu, este apărat fără argumente, dar cu energice aserțiuni și maxime, de Marin Mincu. Autorul explică plin de modestie că scopul său a fost redarea unui fapt real și cu semnificație, cel puțin pentru el însuși. Poezie : Matei Gavril, cu progrese față de lecturile de acum șase luni. În încheierea discuțiilor în contradictoriu, un discurs al lui Ion Alexandru despre „prin poezia concretă la poezia abstractă."

13 noiembrie, a patra ședință. O premieră dramatică : „Restaurarea hainelor Sfîntului Augustin (autor Paul Cornel Chitic). Piesa, excelentă în proporție de 70 la sută, suferă de schematism în final. Se recomandă autorului părăsirea prozei și insistarea în teatru, se apreciază virtuțile de dialoghist, curajul problemelor mari, originalitatea atmosferei. Un bun colectiv de studenți-actori — Ileana Dunăreanu, Mihaela Murgu, Dora Ivanciuc, F. Pittiș, P. Moraru — a interpretat textul. Dinu Kivu expune cel mai complet și mai coerent calitățile presei. Poezie : Florica Mitroi, plină de talentul tulburător și din păcate anonim al ultimei generații de tineri bucolici. Laude : Adrian Păunescu, Dinu Kivu. Pledoarie pentru intelectualitate, contracție, probleme : Petru Popescu.

20 noiembrie, a cincea ședință. În prezidiu : Mihai Beniuc, Al. Piru, Matei Călinescu, Eugen Simion, I. D. Bălan, Ion Băieșu. Poezie : Șerban Codrin, cu pretenție de filozofie, cîteodată mimetică. Discuțiile sînt înfierbîntate, pro și contra. Proză : Mircea Popa : „A descoperit ceva". Descoperă : A. Păunescu, Ion Băieșu, O. Stoica, L. Oprescu. Nu descoperă nimic (afară de greșeli de limbă, la fel de multe ca și la celelalte) : G. Albu, Al. Grigore și alții ale căror nume ne-au scăpat, dar al căror anonimat îl simțim fratern și solidar. Cenaclul primește apoi vizita unor studenți de la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu". Se organizează un vernisaj ad-hoc și discuții. Pictură : A. Mocanu, încă ștearsă, deși apărată de unii colegi. Excelentă grafica semnată Dravăț și Viecelii. F. Pittiș recită trei poezii din Eminescu, Coșbuc și Beniuc, cu un talent care a stîrnit aplauze îndelungi în rîndul asistenței.

Anexă la ședința a treia : foarte frumoase traduceri din Kavafis, de C. Ivanovici.

ANA BLANDIANA

Pururi tînăr înfășurat în manta-mi

D. IACOBESCU

Cu o prefață de Perpessicius și un bizar frontispiciu semnat de Tonitza, apărea în 1930 la „Cultura Națională" volumul de versuri, mai mic de 80 de pagini, al unui poet dispărut cu ani în urmă. Gestul înlăcrimat al bunului critic destrăma astfel o tăcere care a avut grijă să se închege apoi cu repeziciune la loc. Astăzi, despre D. Iacobescu (1893—1913) se știe cel mult că este cel mai tînăr poet al istoriei noastre literare — a împlinit douăzeci de ani postum. Ce se poate spune despre viața unui asemenea adolescent fără a aluneca spre gluma macabră ? Știm că la 17 ani își nota încă, amestecat și copilărește, autorii preferați : Shakespeare, Walter Scott, Byron, Dickens, Miss Brontë, Conan Doyle, Kipling, Oscar Wilde, Zola. Peste un an îi descoperea pe simboliști și îi parafraza cu încîntare. Spaima de melodramă inhibă curiozitățile biografului, ca și suspendata întrebare „Ce-ar fi putut deveni dacă... ?"

Opera însă, sau ceea ce la oamenii maturi numim „operă", este surprinzătoare. Ea poate fi cercetată cu seriozitate, chiar dacă undeva se simte zîmbetul băiatului, elev al unui institut pedagogic, și care, probabil, nu învățase încă să facă analize literare.

Ca poet, Iacobescu este coleg de generație cu Anghel, Minulescu, Petică. S-a vorbit despre influența asupra simboliștilor români a lui Albert Samain, de pildă, a lui Verlaine. Dacă în general afirmația nu poate fi negată, în cazul lui Iacobescu trebuie privită cu circumspecție. Nu pentru că influența franceză n-ar exista, dar pentru că 19 ani este chiar vîrsta influențelor, pentru că în cele mai bune versuri ale poetului se aude propria suferință, pentru că un om știe că pleacă poate să împrumute o mască, dar nu are timp să repete un rol străin. Asemănările țin de admirația adolescentului pentru maestru și nu sînt ascunse. Titlul însuși al volumului — **Quasi** — cu sunet neofit în românește, este un omagiu afișat. **Votre âme est un paysage choisi / Que vont charmant masques et bargamasques / Jouant du luth, et dansant, et quasi / Tristes sous leur deguisements fantasques** — spune Verlaine și Iacobescu îl îngînă zîmbind : **Apa quasistinsă din havuz.** Există chiar și o ironie a propriei recuzite : **Parfumînd cu plînsete pudrate / Liniștea pereților bătrîni** (Capricio — fantezie).

Dar melodia proprie, cu adevărat sinceră, este cea care destăinuie oboseala, dorința de somn. Nu e vorba de spleen, deși, din inerție, poetul folosește uneori cuvîntul. Este oboseala bolnavului, somnolența de dinaintea neființei : **Mi-e somn și somnolența mea bolnavă / Alunecă ușor către liman** (Zile de vară) ; **Sînt obosit deși nu vin din luptă, / Și-s trist, o, trist, deși fără motiv / Culoarea idealei zări e suptă / Iar soarele mai greu și mai masiv** (Spleen).Rar, această dispariție iminentă este privită tragic, sfîșietor, rar adolescentul își plînge starea de „veșted Prometeu", rar bolnavul își țipă neputința de-a atinge un viitor care-ar fi putut exista : **În larg, prin valuri calde și moi ca niște perne / Sînt insuli de corali cu primăveri eterne. / Dar cine să dezlege odgoanele de fier ?** (Încătușare). De cele mai multe ori, o somnoroasă seninătate străjuie lunecarea spre neființă. Totul se petrece în plin soare, într-o lumină grea care mîngîie și obosește : **Cînd a murit era o zi senină / Cu soare cald, cu cerul larg deschis** (Moartea amantului) ; **O, adormi, adormi / În calmul nesfîrșitelor pustii / Troienit de valuri largi de soare, / De imense liniști arzătoare** (Zile de vară) ; **Nici eu nu știu ce am. / Hemoragii de sînge-mi bat în geam / Cu lenevii de aur cald mă fură** (Poem de amiază).

Viziunea dispariției este întreruptă din cînd în cînd de dorința găsirii unei forme de supraviețuire. Într-un modest „non omnis moriar", poetul se vede rămas insulă de corali pe care păsările oceanului se vor odihni : **Iar cînd cu aripi istovite / de-atîta zbor prin zarea mută, / Veni-vor păsările apei / la ea să caute liman / Această lume solitară, / din zbucium și din răni născută, / Va fi un leagăn de odihnă în călătorul ocean.**

Alteori însă, înspăimîntat, poezia lui se populează cu personaje sumbre : scene de ospiciu, viața înecaților pe fundul apei, morminte care noaptea se deschid, ocnași. Versul lui Baudelaire a avut pondere aici, dar hotărîtoare a fost iarăși atît de omeneasca groază a tînărului.

În toată această atmosferă febrilă de dinaintea plecării, Iacobescu își uită uneori trista condiție, amintindu-și că este copil. Atunci începe un joc grațios cu pieroți și colombine, cu regine și paji, cu havuzuri și trene ridicate ușor. Dragostea este gingașă și fără pretenții — **sufletele îndrăgostiților dansează și se joacă / ca două mici maimuțe pe-o creangă de palmier,** poetul se vrea paj îndrăgostit de o doamnă **avînd un soț bătrîn și un amant,** cu singura dorință de a zări, în timp ce-i poartă trena, **pantofii albi jucîndu-se pe iarbă / ca niște porumbei înamorați.** În această secțiune a universului, ca în versul lui Verlaine : **Do, mi, sol, mi, fa / Tout ce monde va, / Rit, chante.** Veselia însă, în anume condiții, primește gravitate și tulbură.

Astăzi, cînd editurile scot trimestrial zeci de volume de versuri, n-ar fi de loc greu, n-ar fi de lor superfluu să se retipărească cele 46 de poezii ale celui mai tînăr și mai necunoscut locuitor al istoriei noastre literare.



Florica Mitroi

tezaur la risipire

Meri în floare, coșmar ghemuit,
tezaur la risipire aduce o chingă
la viul care crește și se dă în sus ;
goluri în argilă arsă aplecate la pete de lapte,
pe țărînă, pui de cîine cruzi în bot —
— o trecătoare recunoaștere în cele din afară —
— două umbre îmbucate ca două potcoave,
la baza lumii, lîngă un stîlp de pămînt rău,
pe dinăuntru creează un surîs
care scoate sfîrcuri rotunde în loc de mîini.
Cînd mă uit înapoi, cad în fulger,
ca-ntr-o grotă infinită, cu pereți de miere
sfîșiată.

Tudor Rădulescu

îmi place să privesc copiii

Îmi place să privesc copiii,
Care cu jocurile lor circulare
Îmi amintesc de vremea
Cînd trăgeam cu arcul
și-mi spuneam Robin Hood.

Îmi place să-i văd alergînd
Descriind sinusoide pe caldarîmul străzii
Să-i simt vibrînd, odată cu lumina
Soarelui, ce ne aprinde pe toți,
pe mine, pe ei, pe oameni.

Îmi place să le admir
Fruntea albă,
să-i privesc alunecînd
Pe pîrtii de gheață
In incinta străzii mele.

Iînd eram copil
Cei mari mă minunau,
Prin tot ce știau, prin plusul lor.
Acum, cînd am crescut,
admir copilăria prin minusul dobîndit.

CONSTELAȚIA LIREI

george alboi

Senzația pe care o lasă lectura unor poeme ale lui George Alboi — tînăr poet deocamdată prea puțin cunoscut — este aceea a unei mari dispoziții naturale pentru poezie, dincolo de nestăpînirea verbală și de spațiile aride.
Rareori un poet tînăr își compune o biografie mai vie, mai plastică și mai atractivă ca George Alboi, studentul din anul III al Facultății de Literatură Română, care aduce în peisajul liric contemporan adeverirea puternicei surse de literatură ce o constituie cîmpia dunăreană. George Alboi este un poet popular, dar poezia sa a pierdut cîteva din caracteristicile cu care ne obișnuise poezia populară în genere. El scrie aproape contra muzical, cuvintele au dîrzenie conținută, alegerea frazei poetice este făcută aproape întotdeauna cu o ascunsă dușmănie. Lipsesc generalitățile. Unde e vagul ? Unde e falsa abstractizare? Unde sînt falsele probleme? Fior tragic și pastă groasă, lipsă de rime, neputința unui ritm convenabil — iată ce înseamnă pentru mine (după citirea mai multor poezii ale lui George Alboi) acest interesant poet.
Într-un excepțional poem „Sus", pe care avem plăcerea să-l și publicăm, poetul spune : *„Urcă spre vîrful muntelui, urcă ologii / iar sus picioarele lor îi așteaptă / ca să-i coboare pe partea cealaltă a muntelui..."*. Sub un asemenea motto putem avea surpriza desfășurării în timp a unui poet de talent. Prima condiție cred că este urmărirea metaforei pe care atît de exact Blaga o numea „revelatorie", metafora care să deschidă poarta unui univers în alt univers. Speranțe sînt, căci tînărul poet are un univers și bănuită numai, inteligența universului său.
L-am simțit în toate poeziile citite, sublimat ori brutal, dar viu, totdeauna viu.

P. S. Atenția uneia din editurile noastre pentru acest poet ar însemna o carte bună în anul editorial 1967.

ADRIAN PĂUNESCU

un ochi plînge, altul rîde

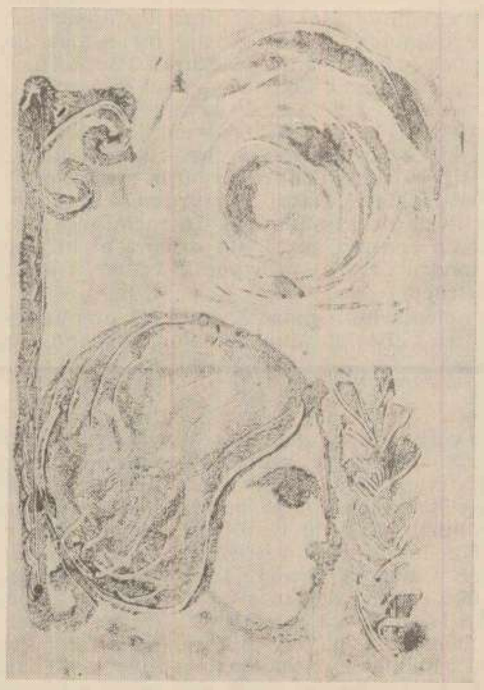
N-aveau ce să mănînce copiii și triști
plecau pe cîmpuri lăsîndu-se-n cete
se urcau pe cîte o țîță de pămînt
și sugeau în fiecare noapte sevă dulce
că rămîneau flămînde ierburile-n jur,
îngenuncheate lîngă ploaie.
Bătrînul mergea din casă în casă,
își resfira barba lungă
pe care nu și-o tăiase niciodată
și toți priveau trăzniți luminile
necunoscute care cădeau din barbă :
palate de mărgean, pădurea de argint
și cele șapte fete de-mpărat.
Ziua umblau pleșuvi și cocoșați
cu un bulgăre de soartă în cocoașă
îmbrăcați de sus pînă jos
cu înjurături / și doar în dreptul inimii
cu un sărut ca un țăruș
care spărgea hainele mîndru.
Cînd nu mai puteau
să mai meargă prin lume
de grei ce erau
își luau rămas bun
și cîte-o șuviță / din barba bătrînului
cu care se încingeau.
Mergeau pînă la porțile basmului
le deschideau desenînd
pe ele un lacăt și-o cheie,
se mai uitau odată în urmă
și cu copii de mînă
străluciți intrau pe marile porți.

paznic

Noaptea picură ceară pe frunți
printr-o spărtură din tavan.
De cîte ori clipește / ochiul de deasupra
femeia geme lîngă mine
și îmi sărută pînza de pe trup.
Versete curg pe ziduri
în palmele de dedesubt
și ultimul meu gînd la care țin
se descojește de pe trup.
Ar fi să calc
sub lacrimile-atît de plînse-n somn
încît în lumea-n care m-am trezit
de gene atîrnă pietre în neant.
În pata ce mă urmărește
un lac sublim / dezleagă riduri peste creștet
spre împăratul ce-și păzește / coroana într-un cerc.
Ar fi să trec pe partea cealaltă-a lumii
unde nimic nu se aude
unde și soarele / e vîrful unei piramide
să calc doar faldurile
rămase-n umbră-ale femeii
și oamenii s-audă-n lumea lor
strigătul ei nedumerit de spaimă.
Dar noaptea / printr-o spărtură din tavan
clipește ochiul de deasupra.
iar eu mă ghemuiesc în jurul frunții
pentru ca șirul acela de oameni
să aibă loc de trecere pe lîngă mine.

dorul de fluviu

Cară fluviile pe sub pămînt
scoici și sălcii, vulturi și oameni.
Fără bulboane e apa și tăcută
de parcă-ar curge în infern.
Pe unde trece
se surpă casele deasupra,
rup hățurile caii nechezînd
și sar turbat pe patru prăștii.
Cei altoiți pe cîte-o piramidă,
cei care visează
să cadă din turnuri și din magi
pot să privească fluviul prin pămînt
și numai zîmbetul / pe chipuri răstignit
il fură apa și îl duce în etern.
Ei se usucă însă și se urîțesc,
trași schilodiți de funii / spre adîncuri.
Cară fluviile cer pe sub pămînt,
cer mîncat de oameni, rumegat de zei.
Noaptea vin / la copcile pămîntului
prietenii și rudele
cu morții în spinare.
La lumina lunii
le clocotesc ochii în somn
Cînd fluviul strigă : „Om"
îi lasă să alunece prin copci
și zile întregi după aceea
îi aude fluviul hrănindu-se cu ei.
Tînjesc cunoscătorii de legende
și cînd toate dorurile
se scurg din ei
pe la încheieturi,
dorul de fluviu, dorul de jertfă,
se arată imens
ca muntele crescut în gura sfinxului.



desen de Ștefănuță Sabin

vinovăția celor puțini

Aici e temnița / în care stau înghesuiți
cei care-au fugit din lume ca să cînte.
Ne mișcăm pînă la gît în ceața
sfîntă a pămîntului
și tresărim cînd ceasul din perete
în gheare implacabile se zbate,
iar prin sîngele lui nisipos
vin spre noi nesfîrșite să ne înăbușe
negre caravane de cuvinte.
Se îmbolnăvește cîte unul din noi
și-l vezi cum se strecoară / noaptea afară, pe furiș.
Cînd zările troznesc din bice
se-ntoarce obosit
cu barba încîlcită / de umbletul femeilor
rătăcite prin frumosul tărîm de amar.
Intră și zile-ntregi rămîne mut
legănîndu-se doar după durerea
sufletelor sacrificate în toamnă
palidă de dincolo de lume.
Acela ne va spune că părinții
frații și surorile, / copiii ne caută
pe toate cărările pămîntului.
Atunci cu toți cutremurați
cîntăm sublim pînă ne cad
în țărînă cîte-un picior
cîte-o mînă
cîte-o jumătate de trup.
Cîntecul curge prin pămînt
la temeliile caselor noastre,
pe sub toate cărările,
pe sub toți bolovanii.
Cei care ne caută / se opresc și ascultă,
li se pare însă că vocile vin
din cealaltă parte a pămîntului.

sus

La valurile care se bat în capete
vuietul muntelui să îl acopere
în fiecare noapte se adună ologii
împrejurul focurilor privind
cum se luptă șerpii
zeii care și-au disprețuit statuile.
Caprele negre văzute cu jind
scapără în stînci pe spinări cu
umbrele cîte unui olog.
Din toată lumea strînși
urcă spre vîrful muntelui de fum
după ce din brazi își cioplesc
toiege ciudate, cu tălpi.
Se odihnesc doar cînd sînt prinși
în laț de uitătura prăpăstiilor.
Spre vîrful muntelui urcă ologii
plutind pe brațele, pe gemetele
care provoacă mari avalanșe ;
însă ei rămîn neatinși fiindcă par
pînă la genunchi înfipți în pămînt.
Nasc pe drum copii ologi și urcă
mai îndîrjiți, mai îndîrjiți...
Urcă spre vîrful muntelui, urcă ologii
iar sus picioarele lor îi așteaptă
ca să-i coboare
pe partea cealaltă a muntelui.

NOUA aœ PLEIADĂ

Marin Sorescu

„MĂ ÎNDOIESC DE MINE PÎNĂ LA PĂMÎNT"

Singur printre poeți, titlul volumului de parodii, poate fi înțeles în mai multe feluri. În sensul cel mai direct, el poate fi interpretat ca o lucidă delimitare a speciei literare unice abordată în volum. Mai poate însemna *Eu, parodistul, printre poeți* — ceea ce poate fi luat și ca o mică ireverență față de cei parodiați, dar și ca o expresie a unei secrete gelozii față de confrații care se pot exprima în vers mai ușor ca autorul, acesta fiind terorizat de inhibițiile și eforturile ce le face spre a-și struni lira într-un mod original, diferit. Nici într-un caz nu mi se pare că titlul ar prezenta o negare a valorii celor parodiați, Sorescu știind, ca orice om de litere, că oricare autor, oricît de mare ar fi el, poate fi parodiat ; că parodia e un exercițiu de critică și versificație amuzant dar minor. Un alt înțeles pe care îl poate avea acest titlu, înțeles care se răsfrînge mai ales asupra operei sale ulterioare, ar fi de domeniul unei constatări mai generale, aproape axiomatice : orice poet, în sensul originalității sale, e singur printre confrați, unic și irepetabil pe scara valorilor.

Indiferent dacă una sau toate aceste interpretări sînt sau pot fi valabile, esențial mi se pare că Sorescu încorporează debutului o nuanță de teribilism ce-i va rămîne specifică. De asemenea, că titlul și conținutul volumului reprezintă o dependență livrescă în inspirație și că autorul strecoară o undă de autoironie ce nu l-a părăsit deocamdată. În sfîrșit, că debutul său prin parodii e concludent pentru atitudinea poetului față de ceea ce *nu* ar dori să fie poezia sa, concludent și pentru un anumit spirit de tratare a problemelor și ideilor ce-l preocupă, acele probleme și idei care se vor defini în *Poeme* și *Moartea ceasului*. Aci parodia nu va mai fi un scop în sine, ci o modalitate de exprimare, de transpunere, a ceea ce tulbură adînc și dramatic pe autor.
Tonul cu care e rostită, ca și ideea poeziei lui Marin Sorescu, sînt grave. Cuvintele pe care le rostește însă, descumpănesc — ele țin de limbajul poeziei ușoare, versul său foarte liber joacă în clișeele limbajului celui mai cotidian, argotic, prea familiar, uneori chiar ireverențios.
Între ton și idee, cu acest lexic sumar și nespecific, el strecoară anecdota cu tîlc, fabula antropomorfică sau absurdă, cozeria punctată cu replici teribile. Aceasta e formula poeziei lui Sorescu — care de cele mai multe ori izbutește, alteori nu se rupe definitiv de gratuitate. Ambiguitatea lui Sorescu, farmecul său, constă în acest *contrapunct între mijloace și idei*. Adică în acest balans între gravitate și neglijență nonconformistă, între frămîntarea lăuntrică și izbucnirea ei în formă ironică (uneori sarcastică, alteori burlescă). El și-a descoperit formula (chiar dacă ea era cunoscută literaturii, de pildă de la Jacques Prévert), la limita liricului cu fabulația, acolo unde este mai greu de definit, cu atît mai mult cu cît Sorescu nu disprețuiește aforismul, sentința moralizatoare, paradoxul. Și ca în orice zonă de limită, exigențele se concentrează din ambele direcții. De aici decurge nedumerirea cititorului, poate chiar panica lui — efecte pe care Sorescu le scontează, dar care îl și supun riscului. Lăsînd la o parte tonul și mijloacele, ideile și temele ce le exprimă (prin numeroase reveniri) ne prezintă un personaj chinuit de temeri, obsesii nocturne (*Pașii, Rame, Tîrziu, Superstiție*), personaj mai degrabă disponibil să recepteze absurdul lumii și al propriei condiții.
Nutrind un cult nemărginit pentru rațiune și conștient, Marin Sorescu scrie o poezie a apărării de invazia formelor iraționalului necunoscutului, ale inexplicabilului și insensibilității (*Popice, Gura racului, Hîrtie, Sepia, Capriciu, Tearnă, Lăcustele, Viziune*). Amenințarea acestora (sub diverse forme) îl obsedează, simțindu-se inapt să se apere, cunoașterea fiind limitată de experiența sa, a omului în genere, mereu descoperit în limitele condiției sale. (*Iar, Un geam în fața noastră, Contabilitate*). De aci o sațietate pentru concret (*Scoica, Melcul*). Luciditatea sa nefiind și neputînd să fie absolută (aceasta este aspirația sa fundamentală, hyperionică) poetul descoperă în virilitate condiția împotrivirii eterne, rațiunea de a exista, rațiunea luptei pentru o seamă de certitudini care fac posibilă viața. Din punct de vedere al unui homo naturalis el se acceptă ca fiind unul din acele produse ale naturii, reductibile la unicitate, ca și copacii, frunzele, muntele sau piatra (*Developare, Unghi, Fără mare*). Dar aceleași date nu le mai acceptă ca homo sapiens, și de aceea respinge omul-obiect, omul primitiv, omul mecanic. Pentru că nu s-au diferențiat de geologic. Timpul îl obsedează sau mai bine zis criza de timp (nu are vreme decît să „pună întrebări" sau să „înceapă lucrurile") și de aceea *moartea ceasului* înseamnă moartea timpului — obiect care nu face decît să-i accentueze setea pentru timpul cosmic, „depozitat" în galaxii (*Cu spatele, Între stele*). Obsesia morții îi conturbă existența, ca o eternă rutină (*Viziune*). Poetul manifestă, dintr-un pronunțat instinct al apărării și o constantă mînie împotriva stării de așteptare (*Atavism*). E destul loc pentru viață între lucruri și numele lor, spune poetul, pentru a mai aștepta ceva nou de la lume. Nu atît varietatea lumii îl înspăimîntă ci propria sa varietate, aceleași lucruri putînd fi văzute de două ori : o dată frumoase — o dată urîte, o dată bune — o dată rele, „o dată vesele — o dată triste".
O stare de precaritate însoțește și artele sale poetice (*Lansare, Creație, Tablouri, Subiectivism, Solemn*), căci poezia fiind expresia efortului de împotrivire a intelectualului, expresie a sacrificiului făcut pentru cunoaștere, ea e pîndită de incoerența destinului limitat ce nu lasă loc desăvîrșirii, de invazia obiectelor naturale (*Au legat...*) și chiar a sentimentalismului, venite din „tradiția" poeziei. E un mod indirect de a adera la ideea poeziei pure. Sorescu nu e sceptic în ceea ce privește finalitatea artei, dimpotrivă, ci în ceea ce privește condiția creatorului, care, dispărînd în mare, poartă pe umerii săi corabia poeziei. Dar „tabloul" său e doar o „reproducere ieftină".
Despre o problematică a filozofiei existențialiste, despre gustul pentru absurd ale lui Sorescu s-a mai vorbit (Vladimir Streinu și Matei Călinescu). Repertoriul temelor sale, precum și implicațiile lor pot fi lărgite, dar spațiul nu ne permite să o facem. Oricum, Sorescu este și nu este un poet accesibil. Forma poeziei sale face ca ea să fie luată ca o expresie a paradoxului gratuit și amuzant — deci ca o poezie ușoară ; în același timp, cititorul avizat, amatorul de poezie, se crispează în fața expresiilor ce le folosește pentru a reda problematica sa, și chiar dacă înțelege ideea suspectează autorul de lipsă de gust. Ambele judecăți sînt nedrepte, dar talentatul și unicul Marin Sorescu se lasă încă furat de propria-i formulă. Nonconformismul său ascunde de fapt o mare timiditate, un suflet capricios, superstițios, susceptibil la accidente și complexat care „morometizează", adică disimulează cu violență, reprimînd melancolia și sentimentul. La tot pasul e surprinzător și se complace astfel. Cînd e liric, el dezvăluie o naivitate, o puritate neașteptată, ascetică, care interzice orice ciudățenie, orice urmă de mizantropie sau de misoginism (mai frecvent). Cum se întîmplă în poezia *Trebuiau să poarte un nume* sau *Ctitorie*.

GELU IONESCU

MIRCEA CONSTANTINESCU

SÎMBĂTĂ CU PIEILE ROȘII

Putem să ne imaginăm orice, în iarna aceea a lui '40. Acum mai mult ca oricînd, în fond e o chestie de temperament. Personal, mi-am imaginat în sîmbăta aceea cînd se ivise brusc iarna, că în fața bungalowurilor, pieile roșii se strîng și discută despre o vînătoare, o rădăcină miraculoasă, o săgeată și despre atîtea altele, în fine discută, asta mi-am imaginat. Căci se făcuse frig și în cartierul Andronache era mai frig ca în alte părți. Dar aici m-am născut și în fiecare sîmbătă mi-e dat să particip la un ritual reconfortant pentru cine lucrează fresce cinci zile din șapte. Așa se reprezintă tabu-ul familiei...
La fiecare patru porți se află un grup restrîns, compact, care prevede cu competență ce se va întîmpla în Bucureștiul care moare în pădurea ce a dat numele cartierului. „Vecinoo, îți vine melitarul !" Vecina îl văzuse. Și eu îl zărisem, țoc-țoc, țac-pac ; drept și strajă și verde-galben. Niciodată, m-am gîndit atunci, n-am să fiu strajă și drept și verde : într-o vară plină cînd m-am născut, a căzut o stea. Fiecare trebuie să avem cîte o stea. Dar nu o au toți. Tac-țac, țoc-țoc, făcea văru-meu acu aproape. Și drept ; și verde. Eu... niciodată.
— Bună, lătra el. Țoc, făcu mătușa pe obrazul lui care trecea. Eu am mai rămas : pe trotuar țac-țac și eu am rămas, privind în jos către femeile în pulovere negre. Și hirsute, și ciori. Croncăneau despre copilul verde care trecuse acum. Și despre frig. Se zgribuliseră pe trei sîrme zdrențuite prin care se scurgea în circuit frînt fiere cu surîsuri știrbe.
M-au strigat apoi și m-am dus. Nu se fac fresce cu ciori, mă gîndeam trecînd printre schelele de pruni și caiși. Pe aici trăiesc mulți pruni și caiși și zarzări. Iarna însă mor, adică se odihnesc. Mătușa trîntea ușă după ușă, spărgînd căldura care se oprise pe la colțuri. A venit băiatu, a venit băiatu... Didi îmi aruncă un ochi, iar cu celălalt se dezbrăca repede. Repede. Mă întreba dacă am văzut filmul cutare. Nu-l văzusem. Se grăbea să prindă spectacolul. În fiecare sîmbătă se grăbea așa. Făcea armata în București, fiindcă tatăl se pricepea la oameni. Acum Didi aruncă în oglinda înaltă și fină reflexele vaporoase ale cămășii. Apoi săltă puțin pantalonii — aveau dungă. Și pieile

o povestire de **MIRCEA POPA**

A DESCOPERI CEVA

Ori de cîte ori avea de făcut un drum în vreme de noapte, nu putea dormi nici cum, chiar dacă putea fi sigur că se va trezi la vreme. Aşa se face că mai bine de un ceas după miezul nopţii, în loc să doarmă frumuşel, echipat de plecare se plimba prin curte cu un aer preocupat, de parcă l-ar fi privit cel puţin 20 000 de oameni, aşa cum se întîmpla în tinereţe cînd juca fotbal cu destul succes. Ba chiar cu prea mult succes căci nu şi-a terminat facultatea. Cînd picioarele şi inima nu l-au mai ţinut în faţa entuziaştilor suporteri, s-a însurat, s-a întors în sat, şi-a făcut o casă foarte frumoasă, aproape o vilă, iar acum spre 40 de ani, se străduia să rămînă dom' inginer, adică să se ţină cu dinţii de postul de inginer pe care îl ocupa. Foarte punctual, în ciuda faptului că punctualitatea este destul de relativă departe de oraş, la ora 2,30 şoferul claxonă scurt la poartă. Era o noapte de septembrie, ceva mai rece decît se cade, cu cerul de munte tuciuriu, aproape ameninţător. Paşii aveau rezonanţe de război, ici colo un cîine spărgea liniştea umedă. Cînd se văzu în cabina maşinii, de parcă i s-ar fi luat o piatră de pe inimă, îşi aprinse o ţigară, apoi exclamă : SĂ MERGEM ! Urmau să se urce pe Cremenea de unde să ia oamenii pe care să-i transporte la Hîrboca, un pisc, un sat, nici dumnezeu nu ştia sigur ce-i, pentru a continua şoseaua forestieră peste munţi, şosea pe care unii au început-o dar au abandonat-o de frică, de lene, de neputinţă, aşa că el, I. Sorescu, a fost întrebat dacă poate să o continue. A primit cu entuziasm, fără a întreba despre ce-i vorba, căci peste ceea ce ar fi fost acolo, peste greutăţile Hîrbocei, era titlul, situaţia lui de dom' inginer pentru care se luptase atît, după ce picioarele l-au scos din sfera aleşilor lumii, adică viaţa lui.

Ajungînd pe Cremenea, o vale strîmtă cu lunecări de teren ca nişte rînjete ale pămîntului, pe care strania lumină a lunii le făcea, chiar sinistre, trînti portiera şi începu să fluiere. Din cabană ieşea un zumzet de drum, lumina opaiţelor era insuficientă, şoaptele ţineau loc de vorbe, domnea o ciudăţenie. Mai sosi o maşină care întoarse într-un loc imposibil ca într-un joc de-a moartea şi numai după ambarcare, după ce toţi au fost sus, cu porcii, cu ţambalele, boarfele, sardelele şi radio-ul, numai după toate astea se auzi un GATA ca o vorbă de tun.

Luna, rotundă ca o faţă de chinez, suspendată în „V"-ul văii rece şi batjocoritoare, îi privea cu o înţelegere răutăcioasă.

Alături de I. Sorescu, se afla brigadierul Omnea, ţăran de prin părţile Argeşului, voinic, umblat prin lume, care făcuse multe drumuri forestiere alături de I. Sorescu. În armată lucrase la calea ferată, ştia ce-i un macadam, un terasament, şi un cilindru aşa că atunci cînd I. Sorescu şi cu alţii au venit prin satul lor din părţile Argeşului, a fost primul care s-a înscris pe listă spre a merge în munte la făcut drumuri. Era un om viclean, sau cel puţin şiret, aşa că a ajuns şef de brigadă, iar cînd a venit anul următor l-a însoţit pe I. Sorescu prin satele argeşene pentru a recruta oameni la făcut şosele forestiere. Cîştiga bine, chiar foarte bine, aşa că dorul lui de cîştig şi parvenire începuse să se moleşească. Ştia că nu poate ajunge mai mult decît şef de brigadă, deci, toată energia, căci nu era un om leneş, şi-o consuma pentru a primi laudele şefilor, laudele oamenilor din satul lui, în care era cineva. Cînd i s-a propus Hîrboca, s-a repezit să accepte la gîndul că el va face ce unii n-au fost în stare, de unde atîtea şi atîtea laude.

Farurile maşinii spintecau negura nopţii cu brutalitate, valea Buzăului se îngusta tot mai mult, luna, aceeaşi lună rotundă ca o faţă de chinez, răsărea de mai multe ori de după piscuri, sau nu mai apuca să se salte peste copaci, lăsîndu-se sfîşiată de ei, în mii şi mii de bucăţi ca inima lui Sadko, împînzind pădurile cu aşchii de foc. Femeile, învălătucite cu baticuri de nylon la gură, ca nişte spume, păreau babe, bărbaţii fumau cu ţigara în pumn, fără să geamă, căci era frig şi nimeni nu ştia ceva bun despre Hîrboca ; un sat, un pisc, nici dumnezeu nu ştia sigur ce-i, unde unii au lăsat un drum neterminat, de lene, de frică, de neputinţă... atîta ştiau, dar n-a zis nimeni nimic cînd le-a fost propusă Hîrboca, n-a zis nimeni **NU**, căci acolo în munţi au venit pentru a cîştiga, nu pentru a se statornici ; aşa că nu-şi puteau îngădui decît să aştepte umbra evenimentelor.

Piruşca, aceasta era porecla ei (nimeni nu ştia de ce i se spunea aşa) o ciupi pe vară-sa. Aceasta ţipă ca apucată, iar bărbaţii porniră să rîdă de frig. Valea se subţie pînă la drum. Buzăul gemea printre pietre undeva sub şosea, motorul bîzîia obosit.

„Uitaţi-vă pe unde mergem ! Aruncaţi cenuşe, pentru a afla drumul la întoarcere", ţipa Piruşca ciupindu-i pe cei din jurul ei. Ţambalele se răsturnară într-un amestec de zgomote infernale. A doua maşină îi ajunse din urmă. Chiotele acoperiră gemetele înfundate ale Buzăului. Între curbe, aproape fără a se vedea, îşi făceau semne între ei, fără un motiv anume. Numai Aron, artificierul, cel ras în cap şi de neturburat pufăia din ţigară undeva în apropierea cabinei. El nu era argeşean, nimeni nu ştia precis ce-i, nu vorbea cu nimeni şi asta nu pentru că ar fi fost închipuit, ci pur şi simplu pentru că treburile lui nu se întîlneau cu ale celorlalţi. Făcuse el ceva în lume, ceva urît sau foarte frumos, destul că acum nu avea poftă decît de aruncat stînci în aer. N-a cerut de la nimeni nimic, de dat dădea, dar dacă oamenii au văzut că el nu le cere, l-au lăsat în legea lui înconjurîndu-l cu un fel de respect sau cu dispreţ, e greu să-l înţelegi pe ţăran cînd e să te înconjoare într-un fel.

O frînă i-a aruncat pe toţi peste cabină, iar cînd Piruşca se pomeni cu el în braţe, n-a avut curajul să-l ciupească, chiar dacă ar fi avut o poftă grozavă s-o facă.

Au lăsat maşinile undeva la poale, urcîndu-se în vagoanele trenului forestier care urma să-i ducă 50 km. spre adîncurile munţilor, parcă nebîntuiţi de vocile oamenilor. Noaptea se încăpăţîna să moară, frigul trecuse de haine, de piele ajunsese la oase şi numai demnitatea de a fi oameni în toată firea nu le îngăduì să dîrdîie, să se vaicăre. Ajunşi la Fagul Alb, adică locul unde trebuia să coboare, n-au fost în stare să sară din tren, nici să le răspundă într-un fel celor ce le ieşeau înainte pentru a afla la cine se află POŞTA. I. Sorescu izbuti totuşi să-şi frîngă durerea din tălpile ce parcă aparţineau altcuiva, începu să dea dispoziţii în stînga şi în dreapta arătînd mereu soarele, garantîndu-le oamenilor că în cel mult o oră va fi destul de sus, pentru a le dovedi, că nu-i decît începutul lui septembrie, iar frigul acela paradoxal era doar o glumă, o glumă proastă, pe care nu avea nimeni dreptul să o ia în serios. N-au stat nici la masă, s-au grăbit să pună desagii pe măgarii ce-i aşteptau şi-au pornit să străbată ultimii 20 km., pînă la locul lucrului, unde utilajele erau ca moarte, căci muncitorii, cei care dădeau de lucru maşinilor, fugiseră de lene, de frică, de neputinţă, şi drumul trebuia terminat înainte ca vremea să înţepenească apele.

I. Sorescu trecuse în fruntea convoiului străduindu-se să le explice că Hîrboca e un loc pentru oameni tari, pentru adevăraţii oameni ai lumii care ştiu să rîdă de viaţă, de moarte, de tot. Piruşca umbla printre ei ca o drăcoaică, îi ciupea, rîdea de oboseala lor, dar mai ales de vorbele lui I. Sorescu, cărora le zicea „gogonele". Omnea, mare şi gros, rămăsese undeva în urmă, de fapt de oboseală, chiar dacă voia să dea altă aparenţă, de ariergardă adică. Soarele întîrzia să dovedească spusele lui I. Sorescu, mai ales pentru că norii se înghesuiseră între el şi Hîrboca, se înghesuiseră duşmănos, în forme groteşti, dar nimeni n-avea vreme să-i privească. Noroiul era mare, pietrele pe care călcau erau nesigur fixate în aripa pîrîului pe a cărui vale urcau, aşa că abia cînd a început să picure, privirile oamenilor îi înjunghiară printre blesteme — O ploaie măruntă, cinică, se aşternu peste păduri, peste coloana ce se îndrepta spre Hîrboca.

I. Sorescu mergea însă înainte, fără a încetini pasul. Poate că uitase că în joc e viaţa lui de dom'inginer, poate că atunci nu era decît sportivul, extrema naţionalei, învrăjbită pe mingea pe care o trimitea mereu înainte sub vacarmul galeriei ce-l aclama, altfel s-ar fi oprit, ar fi propus oamenilor să se adăpostească sub brazii imenşi pe lîngă care treceau, căci viaţa pe care şi-o propune omul e mai şubredă, decît viciul sau pornirea de violenţă. Coloana nu mai era grupată, se rărise. Omnea, oricît de cumsecade ar fi fost el, nu mai putea rezista marşului parcă spre capătul pămîntului. Se ţinea de samarul unui măgar, gîfîind, dar refuza să-şi şteargă apa de ploaie, transpiraţia de pe obraz.

Cînd ploaia se porni a se răzbuna pe cei ce-o ignorau, plesnind capetele, pietrele, frunzele, ca nişte aplauze, coloana se rupse în două, în violenţi şi nevioIenţi, numai măgarii, ocupaţi de samarul lor n-au observat asta. A strigat Omnea la violenţi să se oprească, a strigat căci rămăsese fără măgarul de al cărui samar se ţinea, dar nu l-a auzit nimeni, căci cerul trosnea de fulgere şi tunete şi nimeni nu-i mai putea opri pe primii, care parcă cuprinşi de nebunie, o luaseră la fugă spre Hîrboca, trăgînd după ei măgarii năduşiţi.

Piruşca le făcea semne caraghioase celor rămaşi, ridicînd deasupra capului mîinile mînjite de tină rîzînd cu gura mare, anormal, ca într-o disperare.

Fuga, îi învălmăşise cu tina. Aron, neargeşeanul, cel venit de undeva din lume dornic de nelume pentru că făcuse ceva urît sau foarte frumos, îşi luase şapca de pe capul ras, cuprins de un fel de boală a rîsului, căci mereu se lovea peste traistă, rîzînd într-un fel ciudat, aşa cum rîzi, atunci cînd ceva îţi place grozav. Toţi rîdeau neobişnuit, lăsînd să le curgă bale prin colţurile gurii, de parcă ar fi fost drogaţi. Primul care s-a oprit din rîs a fost I. Sorescu şi asta pentru că alunecînd a căzut umplîndu-i-se gura cu tină. N-a gemut, n-a strigat nimic. Doar cînd Aron l-a înşfăcat de ceafă a molfăit nişte înjurături scuipînd tina aceea neagră, grasă, scîrboasă, atîta numai, fără să-i mulţumească, ferindu-se de privirea lui.

Atunci Aron l-a izbit cu pumnul între ochi, l-a izbit cumplit, căci pentru I. Sorescu se luminase cerul, şi nimic nu putea fi mai grozav decît starea aceea de groggy care îl scutea de orice responsabilitate. Dar nu, n-a scăpat cu asta, a fost aruncat pe un măgar peste bagaje, ca un balot, aşa că trezindu-se îl cuprinse o ruşine îngrozitoare, mai ales că Piruşca, dracul acela de femeie de pe Argeş, fără vîrstă, fără o frumuseţe anume, se zbenguia de la un capăt la altul al coloanei, sprintenă de parcă n-ar fi avut splină, de parcă n-ar fi avut greutate, ca o poveste, căci picioarele nu i se scufundau în argilă.

Trecuse în faţă Piruşca, trecuse dansînd, iar cînd soarele explodă spulberînd cerul, au ajuns la primul utilaj de la Hîrboca, un buldozer imens aproape ruginit. S-au urcat pe el ca strugurii pe un ciorchine, sfîrşiţi, cu feţele mînjite, cu braţele vlăguite, parcă mai lungi.

I. Sorescu îşi revenise, dar nu din ruşine. Se urcă pe cabina buldozerului pe care Aron îl pornise şi începu a le spune oamenilor că el de fapt nu-i inginer, că fotbalul nu l-a făcut inginer, dar pentru că a ajuns acolo, nu-i mai pasă de toate astea. Le-a spus oamenilor de ce a primit să facă drumul de la Hîrboca, de ce i-a încurajat mereu, de ce i-a minţit că Hîrboca nu-i chiar aşa îngrozitoare. I. Sorescu le mai spuse şi altele adică tot ceea ce avea de spus unor oameni faţă de care a ascuns un lucru important.

Buldozerul se urni din loc, peste mîluri, pietre, arbori căzuţi. Mai întîlniră un buldozer, apoi o basculantă, un tractor. Ţăranii, cei mai tineri dintre ei, ce ştiau maşinile tot aşa de bine ca mecanicii, le-au pornit, şi nu s-a oprit coloana nici în faţa barăcii lor la Hîrboca, în care mecanicii jucau 66, în aşteptarea altor oameni. S-au îngrămădit la uşa barăcii uimiţi de brigada aceea de blindate ce se îndrepta spre frontul de lucru. Nu i-a strigat nimeni, nici măcar un semnal nu le-a făcut nimeni. S-au ruşinat mecanicii, căci şi-au adus aminte că prin radio strigaseră : Noi am făcut şcoală, merităm un trai mai bun. Lamele buldozerelor se înfigeau în pămîntul jilav, înlăturînd buştenii, căzuţi, putreziţi, bolovanii. Tîrnăcoapele, lopeţile, răngile, perforatoarele spărgeau calea pe care unii au abandonat-o de frică, de lene, de neputinţă.

Pe furiş mecanicii şi-au luat locurile pe maşini, contaminaţi de iureşul acela dus pînă la demenţă aşa că atunci cînd elicopterul care-i transporta pe şefi se roti deasupra şantierului, cînd şefii i-au adunat pe toţi oamenii pentru a le spune că vor avea la dispoziţie un elicopter, că vor avea condiţii normale de lucru, că totul va fi în ordine, n-a zis nimeni nimic. N-a făcut nimeni nici o propunere, nici o reclamaţie, căci oamenii aceia nu se mai aflau acolo pentru a cîştiga un ban, căci oamenii aceia nu se mai aflau acolo pentru a mulţumi pe cineva, ei nu mai erau ţărani, mecanici, şefi, iar cel mai important lucru nu era construirea drumului, ci altceva, ceva peste această banalitate, căci ei descoperiseră violenţa.

---

roşii au pantaloni ? Nu, nu scria acolo... dar se acoperă ei cu ceva.

— Îţi place cravata asta ? Ieşind, Didi anunţă larg că în seara aceea să nu fie aşteptat cu masa.

Am urmat pe mătuşa-mea. În bucătărie, unicul geam transpirase puternic. Pieile roşii nu se încălzesc la foc. În fond de-aia mai freacă beţe. Hîr-hîr şi le-ajunge. Hîr-hîr, făcui şi eu. Mătuşa scotea o plăcintă din cuptor. O apăsa cu degetul. Nu ştiu cu care, dar era gros degetul şi urît şi mi-era necaz că are degete urîte. Hîr-hîr, continuai eu. Femeia din faţa mea, aplecată molatic. Şi hîr-hîr, şi nu mă vedea, şi capotul înflorit se termina cu două picioare scurte şi groase. Purta ciorapi de lînă peste ceilalţi, obişnuiţi, şi sandale de vară. De ce nu-i cumpăra unchiul ghete pluşate ? Şi mie îmi plac ghetele pluşate. Nu, pieile roşii au mocasini. Într-un fel seamănă, legănam eu gîndul. Hîr-hîr, ţin minte că totuşi a promis mătuşi-mi. Nici nu puteam pronunţa bine ghete pe atunci. De ce o fi tăcînd ?... Pe la porţi se spune că-i director la o fabrică de mobilă şi că scoate bine. Nu ştiu ce scoate dacă-i director. Şi hîr-hîr... oricum, de ziua lui, cineva spusese : „Salut, domnule, mobila să fie !" dar tot n-am înţeles. Şi l-am mai văzut pe acela într-o zi aducînd un fazan vînat de curînd. E un vînător priceput şi mi-a plăcut fazanul, dar nu mai alerga... Hîr-hîr şi mătuşa scoase plăcinta, care e bună, caldă, şi o tăia cu grijă. Însă femeia era supărată şi nu spunea nimic. Bărbatul întîrzia ca de obicei şi mirosea cald în cameră. Mătuşa ofta des acum şi curăţa tava cu un cuţit care nu mai lucea. Pieile roşii au cuţite bune, mi-am zis ridicîndu-mă dar m-au observat. Mi-a spus să stau, apoi că unchiul cîştigă mult de la o vreme şi n-are grijă de ea, eu să nu fac aşa cînd... Ochii ei picurau prin podea, în pămînt. Mă făcusem mic, o umbră prelungind scaunul şi tot nu înţelegeam ce legătură avea mobila şi directorul cu nemulţumirea femeii. Dacă se vorbea pe la porţi, înseamna că el are bani, bănuiam că toţi care muncesc au bani. La fel şi mătuşa-mea care se gîndea mereu la Didi. El avea mereu bani şi cravate. Mi-a venit să rîd dar ochii ei căutau în continuare pămîntul. Şi se zbăteau şi tremurau. Şi ochii mei trenurau. Apoi am auzit o şoaptă şuierînd, plesnind aerul cald : „Nemernicul — spuse mătuşă-mea şi reluă cu obidă — o fi găsit vreuna"... Ce importanţă avea că găsise pe vreuna ? Dar femeia se îndoia rău către pămînt, moale, lichid, se îndoia. Nu cădea, acum ştiu sigur, că se îndoia numai. Atunci... atunci mi-am amintit că bărbatul îi spunea mătuşii „babo !". Nu mai înţelegea pieile roşii... De ce se luaseră cîndva aceşti oameni ? mă întreb acum şi nu mai plîng ; o frescă umple ochii de culori. O frescă de un sentiment. O viziune. Un descîntec.

LUT ALB LUT NEGRU

povestire de **OCTAVIAN STOICA**

În grădina albă sub lună şi blocuri de piatră, lutul negru şi umed părea viu. Cei doi, omul şi lutul, se priveau şi omul era slab în faţa armoniei lutului. Desigur că-şi dădea seama de asta pentru că înjura încet.

Sculptor de forme, considerat şi de el însuşi aşa, nu-şi dorise niciodată febra creatorului. Opera lui putea fi admirată în vitrinele librăriilor cu material didactic şi pe coridoarele lungi ale liceelor, busturi atent şlefuite, lucrate după fotografii din reviste. Cu cîteva luni în urmă, cineva îi comandase un monument, o compoziţie. Omul era prietenul lui vechi şi nu putea să-l refuze. Şi apoi avea mare nevoie de bani, peste ceea ce cîştiga el obişnuit, iar prietenului îi murise iubita şi în legătură cu asta avea nevoie de el.

— Îmi trebuie ceva cu îngeri, ceva, ştii, potrivit cu viaţa ei. Un monument, aşa, mic, fără pretenţii.

De atunci se zbuciuma în jurul lutului, simţind ca niciodată sfîrşeala aceea plăcută pe care ţi-o dă numai conştiinţa perfectului. Înainte venea unul şi-i spunea : — Maestre, avem nevoie de patru busturi, în ipsos sau în marmură, mă rog, cînd le putem ridica ?

Acum însă nu mai era vorba de voievozi, de exploratori, de oameni pe care toată lumea îi ştie, şi pe care-i găseşti în orice carte de şcoală. Trebuia să facă el ceva, despre o femeie pe care n-o cunoscuse prea bine, şi să mai adauge la asta tot felul de lucruri cu flori, cu lacrimi de bronz şi asta pentru că femeia murise şi prietenul voia să-i pună ceva frumos pe mormînt.

Şi nu mergea de loc. Adică nu mergea aşa cum ştia el, cum lucrase toate pietrele albe care-i umpleau grădina. Schiţele se adunau mereu mai multe, iar degetele şovăiau îndelung înainte de a atinge huma udă. Miniatura graţioasă de la început creştea, căpăta o personalitate a ei, avea dorinţe proprii, iar el lucra înspăimîntat de ceea ce face, neurastenizat de neobişnuinţă, repetîndu-şi încet, ca pe un calmant, vorbele prietenului :

— Ceva, aşa, mic, fără pretenţii ! Ceva, aşa, mic, fără pretenţii ! Ceva, aşa, mic, fără pretenţii !

Formele se dezveleau ample, lutul creştea sub mîinile lui mereu, pînă cînd ajunsese să se tîrască pe suprafaţa lui rece. Nu mai ştia care este cel ce naşte pe celălalt, mîinile lui îngrijite săpau altceva decît dorise el şi asta îl durea o dată cu unghiile rupte în corpul statuii. Acum începuse să vorbească lutului cînd blînd, cînd cu reproş, ca unei fiinţe vii şi în stare să priceapă.

Dar statuia erupea frumuseţe şi echilibru sub mîinile şi vorbele lui, nepăsătoare şi perfectă. Nu mai încerca să înţeleagă, nici să convingă, lucra numai. Lucra opera altora care se zbătuseră ca şi el într-un lut prea bun pentru fiecare în parte şi care se împlinea, însfîrşit, acum, azi, o dată cu el. Ceilalţi, cei dinainte, nu-i lăsaseră decît blestemul s-o termine, uriaşă şi prea frumoasă. Nu aşa o voise el, nu era a lui, nu o dorise niciodată. Simţea sub palme oasele nenumăraţilor oameni care au fost cîndva şi care au avut în ei doar atîta artă încît să nu-i incomodeze şi pe care o duseseră cu ei în pămînt şi acolo, în lutul negru, din toţi, s-a zămislit minunea asta din faţa lui, nepăsătoare şi rece, însfîrşit terminată. Putea acum să o privească întreagă. Busturile multe ale grădinii lui nu se mai vedeau în întuneric, singur colosul de lut, Făt-Frumos al pămîntului strălucea sub lună.

— Uite, nenorocitule, ce-ai făcut din grădina ta !

Simţea cum urcă în el un val de furie şi un gînd. Că statuia asta îl anula ca artist mai mergea, pentru că nu se ştiuse nicicînd aşa ceva, dar se ducea dracului echilibrul întregii sale vieţi, mîncarea, femeile, meseria, tot. Cine-l va crede că nu-i aparţine, că s-a născut singură, doar cu voia ei. E drept, era la el, dar nu a lui, era aşa, ca un copil pe care-l găseşti dimineaţa, lepădat pe scara de la stradă de vreo femeie care nu putea să-l poarte, dar nici să nu-l nască şi care ţi-l aruncă pe umeri fără să se întrebe dacă tu eşti în stare de asta.

Toată viaţa avea să care cu el povara acestei perfecţiuni de lut care-i va controla fiecare gest şi fiecare cuvînt şi care, pe deasupra, îi era străină. Zbuciumul ultimelor luni se va prelungi pînă la moarte.

— Bine, dar asta nu se poate, dar nu vreau !

Statuia era în faţa lui, mare şi neînţeleasă. Faptul că era lut ceea ce vedea, că singurul care ştia de dînsa era el, îl linişti dintr-o dată. Rîdea încet, cînd mîinile lui, tot ale lui, sfîşiară formele lutului. O lucrase cu furie, sau se lucrase singură, treaba ei, el însă o distrugea liniştit, deliberat, un Meşter Manole răsturnat. Gîndul că el e cel care pune capăt acestei stări anormale îl mulţumi deplin, iar degetele striveau pricepute lutul, ca degetele unui chirurg, pasionat să ucidă.

Statuia nu mai avea nici o formă cînd sculptorul se îndreptă spre casă, obosit de gînduri şi de muncă, dar liniştit ca o apă. Socotea în gînd că din grămada de lut vor ieşi cu siguranţă cei patru voievozi şi botanistul pe care-l comandase liceul din Rîmnicu-Vîlcea.

Grădina era din nou albă sub lună.



simultan literar cu Geo Dumitrescu

CONTINUARE DIN PAGINA 161

GH. LUPAȘCU : **Mult prea telegrafice, totuși, aceste date. Sperăm să reveniți cu amănunte.**

— Am promis. Acuma n-avem nici loc, nici timp, poate nici perspectiva necesară. Dar fără îndoială o încercare în acest sens ar merita efortul măcar pentru a vă ajuta pe dv., cei mai tineri să cunoașteți și să înțelegeți structura specifică și soarta tragică a unei generații asupra căreia istoria și-a concentrat pe durate de ceasuri, repertoriul de coșmar al unor veacuri întregi. Noi am văzut, într-adevăr, prea multe cadavre, și nu odată venind la cursuri în aceste amfiteatre, în care astăzi dvs. atît de frumos surîdeți în versuri viitorului, străbăteam bălțile de sînge ale orașului și intram pe porți îndoliate, în săli aproape pustii, în care, în locul profesorului ucis (al cărui trup ciuruit și mutilat — începutul unui lung șir monstruos de asasinate fizice și morale asupra spiritualității românești — îl avem și acum în ochi), ni se ofereau pistoale și banduliere și steaguri străine. Noi am cunoscut prea de aproape monstrul păros al cavernelor, ne-am ciocnit de-atîtea ori de bruta blindată, cu cască, cu pieptul blindat și cu creierul blindat, sanguinară, turbată ; noi am priceput adînc teroarea, sub nesfîrșitele-i înfățișări, stihia obtuză și bestială a tiraniei, demagogice și patriotarde, — și ura și sila noastră au rămas pentru totdeauna inepuizabile față de asemenea întruchipări și apariții, și simțurile noastre au rămas, ireversibil, în stare de vibrație, ascuțite, în alarmă, față de semnele și ecourile care ating suprafața imensă și veșnic sîngerîndă a acestor amintiri. Poate de aceea oamenii acestei generații nu mai au și nu mai pot învăța nimic în această privință și nu prea izbutesc să-și exprime sentimentele pentru țară în strigăte și urale. Noi am văzut masacrele bombardamentelor, convoaiele de schilozi și de sicrie, nesfîrșitele convoaie de refugiați, măceluri de stradă și de front ; peste trupul și sufletul țării, peste mîinile și creierii noștri, au trecut, șiruri enorme de șenile, al căror scrîșnet fioros se mai aude și azi, iar de sub camuflajele oarbe, de hîrtie neagră și de vorbe mari, transformați în cîrtițe, ne-a fost dat să auzim cu groază, de foarte aproape, pentru totdeauna, geamătul de agonie al țării, al omenirii...

Aceste experiențe cumplite, aceste amintiri, această sensibilitate nefiresc ascuțită, ne țin pe veci cu ochii deschiși, prea larg deschiși, asupra stratului viu, imediat, sîngerînd, al curgerii istorice. (Sînt, firește, și excepții : văd, uneori, cu mare uimire oameni din generația noastră stînd cu capul adînc înfundat în nisip — unii și-au pierdut astfel întreg penajul de la spate ; îi mai văd pe alții cu partea opusă înfundată în perne și jilțuri, purtînd obsesii ușoare și zîmbete bine ajustate pe talie și legănîndu-se în nonșalanță și imobilism (cuvîntul vine, după cum se știe, și de la adjectivul **imobil** = nemișcat, fix, și de la substantivul **imobil** = clădire, casă, vilă...). O, nu, dragă tovarășe Lupașcu, nu era vorba de un simplu „antidogmatism" (termenul, de altfel, e nou, din zilele noastre, cu aplicare în zilele noastre), ci de mult mai mult și de cu totul altceva ! N-are rost să mai insist, firește, asupra importanței deosebite a acestei epoci de răscruce în istoria și destinul țării și asupra nevoii imperioase de a o cunoaște cît mai amănunțit și mai larg. Dacă nu de alta, măcar pentru a vă înțelege cît mai bine și a vă recupera părinții, mai apropiați, și mai îndepărtați, mai mari sau mai obscuri, pe care unele întreruperi fortuite de calendar vi i-a ascuns și escamotat, fără a reuși însă să-i anihileze. Căci, orice s-ar spune, nu sînteți o generație, sau niște generații spontanee, cum, poate, ați avut impresia, dvs. sau alții. Moșteniți și întruchipați urme mai vechi și mai noi, mai adînci ori mai superficiale ; cunoscîndu-i și înțelegîndu-i cît mai bine pe cei ce vi le-au transmis, vă veți ști mai bine propria fire și structură, însușirile și stigmatele, puterile și perspectivele (ceea ce, între altele, deși se pare că experiența altora nu e transmisibilă, vă poate scuti într-o măsură de repetarea unor greșeli și poate chiar de „inventarea" unor biciclete de multă vreme existente, dacă nu chiar desafectate...)

MIRCEA ICHIM : **Geo Dumitrescu a fost considerat drept un poet neconformist. Dinamitarea oricăror tipare (chiar și cele literare) implică utilizarea unor procedee esențial grotești. Astfel de procedee nu stingheresc lirismul ?**
Nonconformismul e un atribut al tinereții. E o sursă pentru poezia dumneavoastră. Nu v-ați temut niciodată de conformismul nonconformismului ? Dinamitarea n-ar putea deveni o manieră ?

— În prima parte a acestei discuții (capitolul „amintiri") se găsesc, cred, implicațiile de bază ale răspunsului pe care mi-l cereți acum („neconformism", „dinamitare" etc.). Nu știu de unde-ați scos însă teoria cu „procedeele esențial-grotești" ? Ce facem atunci cu satira eminesciană, de pildă, care „dinamitează" fără procedee precumpănitor sau esențial grotești ? Ați vrut, poate să vă referiți la cazul meu, unde se pare că aveți dreptate, și în privința existenței elementelor grotești și, fără doar și poate, și în privința efectelor lor stingheritoare asupra lirismului. Dar numai în acest caz. În principiu, nu cred că putem afirma cu toată siguranța, axiomatic, această părere. E vorba, mi se pare, de congruența și organicitatea unei viziuni și a unei expresii, pe care n-o poate stingheri, în mod fatal, aprioric, nici unul din elementele ei componente. Nu mai putem crede în prejudecata culorilor implacabil inaderente, care se refuză reciproc, deplin, definitiv, — plastica nouă ne-ar dezavua în mod drastic. Și putem abandona, cred, mare parte din nomenclatura și țepenele „arguții" scolastice, cîștigînd în schimb sentimentul și accepția poeziei — aș zice — totale, forță irezistibilă, care trecînd prin orice fel de medii și materii le poate aprinde pînă la incandescență. Și, nu-i așa ?, nu e vina nici unuia din aceste medii și materiale, în sine, dacă rămîn, unul sau altul, mate, obscure și reci, la trecerea unui curent mai slab. Pricina e în altă parte ; vă las să ghiciți (ciupercă) unde !... Tot acolo se află, cred, și explicația manierei, mai bine zis, a manierismului. Dar „conformismul neconformismului" nu e decît un calambur fără aplicații semnificative dincolo de suprafață. Pornit, pare-se, dintr-o confuzie între nonconformism și frondă, între care, în fond, nu sînt decît asemănări, nu și identitate. Nonconformistul este un însetat de perfecțiune, de progres. El măsoară toate lucrurile cu măsuri majore, dacă nu absolute, ideale, pe lîngă care, firește, totul pare mai mic, susceptibil de creștere, de îmbogățire, de îmbunătățire. El îmbrîncește mereu lucrurile cu bună credință, neobosit, cusurgiu, cu prețul propriei lui neîmpăcări, incomodități, nefericiri, către o instanță și o întruchipare mai înaltă, pe care el o vede limpede, cu toată ardoarea și speranța. Sînt epoci și împrejurări (apropo de discuția de adineauri, cu tov. Lupașcu) cînd aceste instanțe și întruchipări superioare sînt văzute și năzuite de o întreagă obște, și atunci viziunile și glasul neconformistului dobîndesc puteri seismice și răsunet profetic. Dar sînt și cazuri mai simple, numai de temperament (etc.) și atunci aș putea să întreb și eu, bunăoară : „pînă cînd veți mai purta, tovarășe Ichim, acești ochi invariabil albaștri ? ; nu vă temeți cumva de conformismul albastrului, ori poate chiar de manieră ?"... (O, nu vă faceți griji !; nici o lege nu interzice deocamdată nici ochii albaștri, nici nonconformismul ; acesta din urmă fiind de altfel o componentă esențială în dinamica unei societăți în plină prefacere revoluționară, în plin progres, cum se cheamă că este a noastră). Se mai poate sonda, însă, și mai departe, și prin extindere, în această zonă a inconformismului. Există un inconformism, lucid sau numai temperamental, față de condiția umană, față de mecanica oarbă, implacabilă, absurdă, a firii, față de hazard, de accidental, de silnic. În această ordine stihială, în refuzul acestei apăsări tulburi, furibunde, incontrolabile, nedomesticite (încă !), recurgem la uneltele rațiunii, adesea, și opunem cu îndîrjire puterile noastre limpezi : nevoia de ordine, de coerență, de armonie, de echitate, de dominare (sau măcar de înțelegere) a acestor forțe oarbe. Dar sîntem nesupuși și desfășurăm o veșnică insurecție și față de rutină, de zilnicărie, de crusta de convențional, de automatism, pe care necontenit o spargem sau vrem s-o spargem pentru a ieși din zilnicitatea abrutizantă, ucigătoare a vieții, spre a primi direct mesajele pure, nealterate, nemăsluite, ale lucrurilor, direct în centrul vital — liber, curat — al sensibilității (recepție fără de care, între altele, poezia e cu neputință). Și așa mai încolo... Vedeți, așa dar, cît de departe sîntem de grotesc și cît de aproape, uneori, de tragic... Rămîne cred să reflectăm, în continuare.

CORNELIU MERLĂU : **În general, scriind o poezie evocatoare, poetul plutește cu luciditate printr-o lume fantastică ; poezia lui Geo Dumitrescu se caracterizează prin arborescența imaginii artistice rezultînd dintr-o acumulare de alte micro-imagini. Abundența determinativelor fiind modalitatea de realizare a acestora, este oare această acumulare și calitativă ? Nu afectează cu nimic consistența creației lirice ?**

— Sînt de acord cu subtextul (atît de învăluit) al întrebării. Deși a fost comentată favorabil prin reviste, nici mie nu-mi place poezia de care vorbiți, e slabă, aglomerată, schelele și tiparul de argilă au rămas în mare măsură pe ea, nereușind să elibereze desăvîrșit bronzul. E o încercare de pastel (prima, mi se pare), de „sentiment în mijlocul naturii". Toamna. În doi. În amurg. Sub lună. Etc. N-a „ieșit" cum trebuie. Poate că a trecut prea mult timp între prima însemnare și reluările succesive ulterioare. Ceva „s-a răcit". Ce s-a răcit nu se poate compensa cu vorbe mîngîiate, aduse din condei, reconstituite laborios, mai mult cu inerție și obstinație și fără opțiunea sigură, inspirată, a expresiei (astfel că variantele, încercările — așa cum ați observat — se înșiră, se juxtapun, în loc să se contopească adînc, revelator, sub scînteia „stării de grație"). Și era vorba, în fond, de un lucru atît de simplu ! — a exprima în cuvinte, de pildă, ceva asemănător cu starea de hipnoză a unui bun cîine care scîncește melancolic, sfîșietor, la lună (o lună convenabilă, „ca lumea", firește). Prefer să cred, că, pe undeva pe aici se află cauza nereușitei acestui „Pastel". Pe care l-am inclus totuși în carte dintr-o inerție ombilicală față de unele pasagii ale lui, din curiozitate și, mai ales, ca să zic așa, sub imperiul unui oportunism afectiv față de toamnă și de supla ei mandatară cu glezne subțiri (sînt totuși tiranii pe care le acceptăm cu plăcere !). Dar nu-mi cereți să deduc de-aici nu știu ce legi tehnice de poezie, universal valabile. N-are rost să teoretizăm. Nu putem deduce decît, încă o dată, un vechi adevăr elementar : că un lucru rău întocmit lasă să i se vadă... „determinativele", (sau, vorba tovarășului Ichim, „procedeele esențial-grotești"), ceea ce, reluînd formula dvs. amabilă, „îngreunează recepționarea mesajului poetic" — de fapt, îl împuținează, ori chiar îl anulează (și nu „determinativele" în sine, ci dezechilibrul și imperfecțiunea întregii structuri). Dar nu putem extrage o regulă specială, cu caracter normativ, pedagogic („atunci cînd într-o poezie determinativele sînt în număr mai mare de..."). Într-un poem desăvîrșit, sînt sigur, nu veți observa niciodată numărul lor, prea mare sau prea mic... Dozajul lor e, ca să zic așa, instinctiv, iar „instinctul" respectiv se numește, după cum știți, talent. (Odată ajunși aici, mi se pare prudent să nu mai prelungesc acest raționament, ci să mă retrag în vîrful picioarelor, lăsînd să stăruie totuși umbra vinovăției, cît se mai poate și cît a mai rămas, asupra bietelor „determinative"...)

CORNELIU MERLĂU : **Felul în care susțineți rubrica de poștă a redacției în cadrul paginilor „Contemporanului" reflectă și el unele particularități ale viziunii dvs. artistice, în speță o luciditate, o deosebită acuitate în percepția valorilor. Întrebarea este : un „minereu" poetic odată descoperit se poate bucura în continuare de sprijinul dvs. ?**

— Dacă vă referiți la un sprijin afectiv, el este, bine înțeles, pe de-antregul și pentru totdeauna asigurat. Mă tem însă că această formă de sprijin e cu totul insuficientă — restrînsă cum e la niște ipotetice eficiențe consultative. Mai mult de atîta, însă, — înțelegînd prin asta niște mijloace concrete, practice, de sprijin, publicarea largă, repetată, consolidarea unor începuturi de afirmare, etc. — nu se află, din păcate (sau, din fericire !), în puterile celui ce are a decide, după cum știți, doar asupra unei prea infime parcele din imensa întindere grafică ce alunecă periodic pe sub ochii cititorilor noștri.

Parcelă minusculă, suprasolicitată, care, în ciuda eforturilor de telegrafie și standardizare, nu-și poate îndeplini, fără mari, inadmisibile întîrzieri, nici măcar elementarele obligații strict poștale, necum să-și mai poată acorda bucuria, cel puțin dublă, de a-și respecta promisiunile (prudente, de altfel, și zgîrcite, prin forța lucrurilor), — de publicare, ori reproducere, fie chiar fragmentară, de texte. Ceea ce, nu fără o mîhnire în plus și fără o nouă „pierdere de viteză" a unor elanuri (întîrziate, de fapt, și recidivist naive), tinde să-l încredințeze, cu fiecare zi mai mult, pe „poștaș" (în ciuda perfectei amabilități și solicitudini a gazdelor sale), de formidabila inutilitate cronică (și anacronică) a osîrdiei sale meticuloase, — reductibilă în ultimă instanță, la un abuz prelungit de semnătură, cu multiple efecte — pentru toată lumea — de iritare și uzură. Dar, în legătură cu întrebarea dvs., nu rămîne mai puțin deschisă, în primul rînd — dincolo de aceste considerații și conjuncturi — marea problemă hamletiană : cum le putem face bine oamenilor fără să le facem rău ?...

FLORENTIN POPESCU : **Care considerați că sînt direcțiile de dezvoltare ale poeziei noastre tinere în raport cu cea europeană, universală ?**

— Întrebare enormă ! Mă ridic în picioare și declar : nu sînt pregătit să răspund, m-am întors prea de curînd în Europa...

Cred însă cu toată seriozitatea că poezia noastră tînără a dat cîteva promoții foarte înzestrate și pregătește, se pare, una și mai interesantă. Zic „și mai interesantă" pentru că mi se pare că semnele pe care le dau, uimitor de precoce, tinerii de 15—17 ani, sînt nu numai foarte mature și pline de siguranță, dar aduc, între altele, și un element relativ nou, oarecum disparent în poezia din ultimii ani, o concepție profundă, atot-răspunzătoare, pe cale de cristalizare, perspectiva unei gîndiri ferme, cu ochii deschiși asupra a „tot ce mișcă în țara asta" și în afara ei, un început de reacție bărbătească la o anumită nonșalanță hedonistă și la prejudecățile tardiv-puriste, la oroarea de gîndire (sau lenea ? sau neputința ?)unor promoții anterioare ei (care în loc să fie învățate să gîndească, la timpul potrivit, au fost îndopate, pînă la desgust, și oroare, cu îndobitocitoare truisme pompoase și poncife dogmatice).

E foarte bine, firește, e chiar obligatoriu să ne gîndim la Europa (fără a-l concura însă pe celebrul Farfuridi !) — aparținem spiritualității, circuitului de cultură european, și e firesc și e necesar să reluăm toate legăturile și schimburile, vremelnic întrerupte, să ne refacem orizontul plenar, activ, o vreme obturat, asupra lumii. Să nu uităm însă că aceste întreruperi și obturări au operat (nefast) și asupra legăturilor noastre organice, fundamentale, cu propria noastră cultură și istorie. Energiile noastre se cheltuiesc azi cu ardoare (și cu evident folos) pe toate planurile culturii, și nu numai ale culturii, în vederea recuperării acestor întîrzieri și pauze forțate. Și nu se pune nicidecum problema de a reține sau încetini acest proces și acest efort în domeniul internațional, pînă ce-l vom fi dus la cele mai adînci consecințe pe plan intern. Simțim însă cu toții — și nu în numele unui tradiționalism pășunist, retrograd — că e, totuși, un lucru care primează aici. E limpede că nu ne putem da poeții la creșă — oricît de prestigioasă și aurită ar fi — cîtă vreme ei au părinți buni, vrednici, „cu stare", de la care pot căpăta niște străluciți și pentru toată viața fecunzi „șapte ani de-acasă". Revenim în Europa — foarte bine !, dar aș îndrăzni, în ciuda întreruperilor și obturărilor amintite, să nu văd temeiurile copleșitoare ale unor complexe de inferioritate, motive de spinare adusă și de extaz tîmp și slugarnic. Să nu uităm, pe de altă parte, că pe veșmintele, de gală sau de lucru, ale acestei distinse (deși nu tocmai puritane) doamne — Europa — strălucesc și podoabe și giuvaeruri de mare preț ieșite, ca să zic așa, din mîna noastră. Căci Europa se numește și Brâncuși, și Enescu, și Eminescu, Blaga, Arghezi și Barbu, și atîția alții care se numesc, înainte de asta, România. (Nu cunosc de altfel — și poate că nu e o pură lacună de informație — multe țări, chiar printre cele mai mari și cu multe sute de ani de cultură, care să se poată mîndri cu o constelație lirică atît de numeroasă și strălucitoare, în perioada dintre cele două războaie, ca a noastră). Mi se pare esențial deci, mai ales în condițiile specifice pomenite, să stăruim în primul rînd în acest sens, al restabilirii profunde, intime, a circuitelor firești cu înaintașii, a recuperării — cum ziceam — a părinților și strămoșilor (pentru cei mai tineri dintre noi nefiind, de fapt, o problemă de recuperare, ci de-a dreptul una de descoperire !). Pe-aici trece, de altfel, mi se pare, și cea mai firească, mai rodnică și mai directă cale care duce și spre Europa și dincolo de ea, dus și întors. Semnele cele mai recente din poezia noastră arată că cea mai bună parte din talentele tinere înțeleg și urmează această orientare. Sînt însă și semne care nu arată acest lucru și altele care arată o superficială evaluare, de conjunctură, a acestui proces esențial. Căci recuperarea părinților și strămoșilor nu se poate reduce la niște stăruitoare și stereotipe imnuri hăulitoare, cu damf pășunist, închinate lui Decebal. Această desfășurare de strigăte se întîlnește, de altfel, într-o ciudată nimereală, cu o alarmantă vacuitate a mesajului poetic, mascată sub tenebre artificiale, cu aer profund, rezultatul fiind o hibridă și sterilă frenezie dacobeatnică.

Dar frumusețea și măreția semnificației „Decebal" stă poate tocmai în faptul că nu poate fi gîndită altfel decît împreună cu semnificația „Traian". Cultura noastră s-a ivit tocmai din această bifurcată rădăcină și și-a dat cele mai strălucite roade mai ales în momentele de maximă solidaritate cu această fundamentală, paradoxală neputință creatoare care ne împiedică mereu să intonăm, în graiul lui Decebal, imnuri pentru Traian, dar ne îngăduie neîncetat (și cumva ne obligă) să înălțăm cîntece de slavă strămoșului zdrobit la Sarmizegetusa tocmai în graiul nobil, prea frumos și limpede, al providențialului „cotropitor".

Dar nu „dacismul" tematic în sine atrage atenția în chip deosebit, ci faptul că el reprezintă, în mai multe sensuri, un cîntec „cu jumătate de gură". Ceea ce ridică preocuparea de a reintegra în glasurile noastre lirice, ca element de echilibru și împlinire, ca pavăză sigură împotriva unui artificial apetit „tenebros", împotriva poeziei „în dodii", cealaltă jumătate de gură, latină, a zestrei naționale, cu implicațiile ei din zona gîndirii limpezi, luminoase, a puterii (și nevoii) de organizare riguroasă, lucidă, a ideii, în articulații stricte, în care e nu numai precizie, și plenitudine, dar și înaltă frumusețe. (Aceasta, bineînțeles, nu se referă direct la ceea ce rămîne, și trebuie să rămînă mereu, zona liberă a stilurilor și modalităților de creație, ci la ceea ce se află „în amonte" de ea, în dosul frunții poetului, ca putere a gîndirii, ca aptitudine creatoare de a pricepe și interpreta lumea, timpul, problematica în care trăiește). Trebuie să vă dezamăgesc, deci (și-mi pare rău), dar deocamdată văd mai puțin „direcțiile de dezvoltare ale poeziei noastre tinere în raport cu cea europeană", dar văd mai limpede, mi se pare, și mai acut, obligațiile și problemele ei fundamentale, de creștere și orientare, în raport cu propriile ei izvoare firești. Și asta — să nu vă înșelați de loc asupra părerilor și sentimentelor mele — tocmai pentru ceea ce spuneam la începutul acestei convorbiri, din respect pentru bucuria sinceră și mîndria reală pe care le simt — de mai multă vreme — în fața afluxului crescînd al talentelor tinere, în fața afirmării lor impetuoase, în fața evoluției remarcabile a celor mai buni dintre tinerii mei confrați. (Asupra tuturor acestor probleme, însă, abia stîrnite aici, îmi propun să revin, într-un fel sau într-altul, ispitit de însemnătatea lor evidentă, dar și de nevoia de a înlătura, ori preîntîmpina, eventuale răstălmăciri.

GH. LUPAȘCU : **Cum se obișnuiește însă, la sfîrșitul unui interviu, trebuie să ne spuneți ceva și despre proiectele dvs., planuri, preocupări, în imediat și în perspectivă.**

— În această privință, e foarte puțin și foarte mult de spus. În sensul că proiecte și planuri propriu-zise nu există, ci doar niște intenții foarte vagi și incerte. (Despre preocupări însă, mai bine zis, frămîntări și obsesii, ar fi prea mult de spus). Mai probabil e că nu voi mai scrie ori nu voi mai publica nimic. (Mă refer la versuri, dar se poate generaliza cu ușurință). Sînt stăpînit de la o vreme, în chip intolerant, exclusiv, de șocurile întîmplărilor zilnice, așa încît nu mai pot versifica teze și principii, proiecții de fantezie optimistă. Sînt izbit mereu de evenimente imediate, de „fapte diverse", de un întreg torent material, concret, de amănunte de circuit moral, social etc., leoarcă de semnificații și deosebit de poruncitoare sensibilității, condiției mele de om, de om liber. Dar nu reușesc să obțin din ele, nu sînt în stare, nu e cazul sau nu pot să extrag o rădăcină pătrată lirică, avuabilă în mod cinstit, convenabilă receptivității publice, pentru toată lumea, fără scăzămînt de principii și tensiune și fără convertire convențională și de circumstanță, fără distilări oportune pînă la volatil. Probabil nu mai pot să-mi deschid nici ferestrele cum trebuie, înțepenite de o lungă neutilizare. Neputînd scrie, pe de altă parte (cum izbutesc unii confrați, demni de toată invidia) în așa fel încît să nu mă înțeleagă absolut nimeni (ceea ce mi-ar putea aduce, pe deasupra, din partea unor critici și eventuala etichetă de „poet mare" sau chiar „genial"), trebuie, mi se pare, să mă opresc aici.

GH. LUPAȘCU : **Un impas de creație, vasăzică ?**

— Asta, în orice caz. Căci ar rămîne mereu esențial tot ce n-aș putea să exprim din toate aceste șocuri devastatoare, din aceste stări, iar tot ce aș spune în locul lor mi s-ar părea, nu numai futilități, mărunțișuri periferice, ci și grosolane, inadmisibile minciuni, înșelăciune, — ca și cum m-aș apuca să caligrafiez pe recipientul ce sînt, plin de licori amare, corosive, virulente, inscripția jovială, compatibilă cu anotimpul: „must dulce..."

GH. LUPAȘCU : **Și atunci ?**

— Onest este atunci să-mi privesc în față cu toată luciditatea această situație, solidar cu ea, s-o explorez pînă la capăt, să-i caut rădăcinile, virtualitățile umane și artistice (dacă există și dacă-mi sînt accesibile), indiferent ce urme ar putea (sau nu) lăsa pe hîrtie acest proces suprem. Cinstit este, în acest scop, pentru a-mi păstra, la maximum posibil, libertatea de alegere și acțiune să caut zonele cele mai puțin afectate de determinările exterioare, în care acestea operează mai puțin drastic, mai larg, mai tolerant. Mi s-a părut, la un moment dat (dar nu mai sînt sigur că e așa) că una din aceste disponibilități ar fi rîsul. Rîsul e o expresie liberă, spontană, în orice caz eliberatoare, o instanță a justiției de bun simț, a spiritului incoruptibil de dreptate. Rîdem, în fel și chip — cu zîmbet și cu ironie, cu veselie pură sau cu biciuitoare vehemență — mai ales de ipostazele, întotdeauna malefice, ale prostiei, prostia pură, obtuză, prostia făloasă, prostia sferică, bătăcioasă, cantonată confortabil în ea însăși, prostia gravă, solemnă, prostia șireată, fără scrupule, ticăloasă, prostia zgomotoasă, agresivă, combatantă etc. Prostul e crud, implacabil, incontrolabil, ca o stihie, — numai rîsul îl poate intimida, descuraja, pedepsi și astfel, într-un fel controla, înfrîna. Dar, în fond, e oare așa ? Nu cumva e vorba în realitate de o biată supapă fiziologică, nu cumva rîdem, la urma urmei, de noi înșine — uneori în sfera conștientă a acelui „haz de necaz", alteori, mai ales, primind înapoi reflexul amar al emisiunilor noastre, răsfrînte, ca niște unde, de suprafața netedă, lucie, refractară, a fenomenelor atinse, și concentrînd, astfel, greu, enorm, copleșitor, hohotul asupra noastră înșine ? Și-n acest caz, rîsul nu e și el un fel de moarte, un drept suprem și o libertate deplină, dar implacabil finală, fără soluții de continuitate ?

GH. LUPAȘCU : **Vă aflați într-o „pasă" grozav de sumbră !...**

— Trebuie să recunosc. Port trei cucuvele, fiecare pe cîte un umăr (deși, din nefericire, n-am decît doi umeri, mai am și o frunte) ; una e Cucuveaua Nemulțumirii, alta Cucuveaua Neputinței, iar cealaltă e cunoscută sub numele de A treia Cucuvea. Dar sper să nu îngrozesc sau să îngrijorez pe nimeni cu asemenea mărturisiri. În definitiv, nu e nimic de rușine în asta, — problematica morții decurge din cea a vieții, din cea a condiției omenești. În căutarea zonelor de care vorbeam adineauri — indiferent de motivările intime și de etapele meditației, indiferent de procentajul intelectual, literar, existențial etc. al investigației și de rezultatele ei — această problematică mă interesează în chip deosebit de la o vreme. Există, dacă vreți, și o logică (de bun simț) a fenomenului. Nu putem decide, nu-i așa, (din păcate !) asupra apariției noastre pe lume. Nu putem decide, ferm și consecvent, nici asupra drumului nostru în viață. Se pare că singura instanță în care putem avea o vorbă de spus — măcar în sensul lui **cînd ? și cum ?** — e moartea. Oricum, cred că merită să meditâm — fie chiar într-o perspectivă literară — asupra acestui fenomen, curat, inalterabil, între toate, în care ne putem ivi, în fine, sub înfățișarea noastră adevărată, controlată deplin de rațiunea, sentimentele și iluziile noastre cele mai autentice și personale. Firește, însă, a trăi sub semnul unor atari întrebări, frămîntări și obsesii, implică și riscul eventual de a lăsa pe hîrtie urmele și ecourile lor. Și e puțin probabil ca eventualele ecouri literare ale acestei experiențe (de altfel, irepetabile) să poată avea — „în etapa actuală", cum se zice — acces public. Dar să nu anticipăm — asta e altă problemă, și anume, mult mai puțin importantă.

poezii de adrian păunescu

din volumul „FÎNTÎNA SOMNAMBULĂ"

gîndul

**O, trup al meu, ridică-n aer mîinile amîndouă
du chipul spre oglindă și uită-te în ea și-n alb
scaldă-ți picioarele în apă și în rouă,
acoperă cu pleoapele aprinșii ochi din cap**

**Și dă ocol oborului cu animale
cum stau tîmpite vitele și caii stau neajutați,
privește-le cu duhul milei tale,
cu ostentație de milă, cu-nlăcrimat nesaț.**

**Acestea sînt, acesta ești și sînteți rudă,
ți-e brațul scos din taurul bubuitor,
ți-e chipul stors din oaie, tot trupul tău asudă
la fel ca trupurile lor.**

**Picioarele sînt cîștigate de la cai,
și mersul de la urși îți vine,
în dreaptă descendență cu oborul stai,
pînă la umeri umblă animalele în tine**

**Și capul chiar e-mprumutat și el
de n-ai avea un ce fără dovadă
ce te deosebește din temelii, astfel
că ochiul care vede e destinat să vadă**

**Tu ai un gînd în tine, de sus și pînă jos,
un gînd înlăcrimează întreaga ta făptură
ești gînd și carne, gînd și sînge, gînd și os,
ești gînd și mînă, gînd și tîmplă, gînd și gură**

**Se vede gîndu-n tine ca peștele în apă
întins perfect înoată mereu din loc în loc,
vorbește, cîntă, plînge, adie, tună, sapă,
se-mbolnăvește, zboară, renaște și la foc.**

**E gîndul. Viu și singur și pur și fără moarte
el își depune-n tine icre și groșii lapți,
migrînd pe alte rîuri de os, în altă parte,
genetice explozii de gînd de-a pururi rabzi**

**Și nu-nțelegi de unde ți-a izvorît în tîmplă
(acolo parcă șade mai mult deși observi
că imediat ce-n coapsă o rană se întîmplă
un gînd incendiază zdrobiții rănii nervi)**

**Și nu-nțelegi de unde-ai găsit în tine gîndul
încît, copil, tu lumea în sînge o aveai,
l-ai încerca în trestii și l-ai mări zvîrlindu-l
în tauri, și în oi, și-n șoimi, și-n cai.**

**Și vezi că nu se poate, că n-ai acele brațe
cu care, cuprinzîndu-l, să-l urci pe-un cerb bătrîn
că n-ai acele undiți de care să se-agațe
că nimeni nu le are, și nici ceva mai bun.**

**Pătruns de gînd ești veșnic, nu poți scăpa de gînd,
e umbra ta eternă din neștiute vetre
și-atunci te-ntrebi de unde îl ai și alergînd
te uiți la animale, la plante și la pietre.**

**În stînga și în dreapta, în urmă și-nainte,
te uiți la morții care întinși sub munți se văd,
la pîntecul femeii te uiți cum stă fierbinte
terorizat de-un dulce și pur și straniu rod.**

**Te uiți la botul aspru al trîndavei maimuțe,
te uiți la elefantul greoi, te uiți la pești,
te uiți la tot ce fruntea poate să ți-o ațîțe,
și nici un semn nu-ți spune de unde-l moștenești.**

**Ești singur, tu și gîndul, și ți se face groază
și frig și oboseală, cînd înțelegi, întîi,
că el poate să crească enorm în mintea trează
și-ncet să te subjuge, să fii unealta lui.**

**Apasă o pedală din fosfor dintr-o lege
a multelor viteze, de la bolizi la melci,
ești singur tu și gîndul și nu poți înțelege
mai mult decît el însuși dorește să-nțelegi.**

**Te-ntinzi sub cerul lumii, pe iarbă, printre broaște
e liniște afară, ard mările tăcînd,
și brusc la tine-n oase auzi cum sînge paște
calul-troian ce poate să fie calul-gînd.**

**Ești singur, tu și gîndul, și te întrebi de unde
și-a coborît în tine perfecții, durii zimți,
încît nicio insectă la el nu mai pătrunde
și stă închis ermetic în tine simț de simț.**

**E cineva deasupra și-n jur, ce nu se vede,
dar care-n noi își are egalul, vechiul puls,
nu-i cel care susține icoana pe perete
nici cel ce ține crucea și turlele în sus.**

**El este gîndul ultim, din el coboară gîndul
ce e zidit în tine ermetic ca-ntr-un ou,
la miezul nopții noastre îl poți simți chemîndu-l
prin stranii semne care îl întețesc din nou.**

**Cum mergi pe cîmp și semeni în arătura grasă
semințe ; și recolte aștepți cu ochi enormi,
astfel și el în tine în veci de veci își lasă
sămînța gînd pe care-n cuvinte o transformi.**

**Cuvintele sînt hrana pe care o așteaptă,
vorbește-i, dă-i recoltă de glas îndestulat,
și răsplătește, trup al meu, cu vorbă dreaptă,
gîndul atît de mare care ți s-a dat.**

**Ești singur tu și gîndul ; și carnea ta e-adîncă
recolte se repetă, tot mai dumnezeiești,
și tu vorbești într-una și cineva mănîncă
necontenit cuvintele pe care le rostești.**

cîine de vînătoare

Eu sînt un cîine de vînătoare,
Trădez vînatul lătrînd greoi
Prin văile tulburi prin care treceți
Cu puștile-ntinse,
Voi, nou-născuții, fragezii, voi !

Știu tot ce este și ce urmează
Și pălăriile vi le și văd,
Vor sări iepuri, mistreți și păsări,
Pe văile lumii va fi prăpăd.
Albi și sportivi și cu ochi albaștri
Veniți în urmă, de pîslă și piatră,
Șoptiți, hohotiți, chicotiți sau tăceți,
În vreme ce gura mea latră.
Iată ies iepurii și ies mistreții
Urșii se leagănă, vulpile ard,
Vouă vă bubuie puștile-n sîngele lor,
Mie mi-e milă și cald.

Și știu ce vine ; ca din greșeală
Un glonț din spate o să mă omoare
Și vînătorii tineri vor plînge
Pe fostul cîine de vînătoare.

Eu sînt un cîine de vînătoare.

joc în pierdere

Joc nesfîrșit în pierdere. Cui să mă plîng ?
Toți joacă, toți sînt adversarii mei.
Și dacă pierderea e astăzi în ochi consumați
mîine e-n loc de repaos, iar poimîine e în femei.
Iar dacă poimîine e și nu e, și e și nu e
și mai departe cum se complică !
Atunci îți duci mîna la tîmplă și vezi
că tîmpla pentru locul ce-l are-n cap e mică.
Iar brațul pentru sîngele ce i se dă
spre a fi braț, e-un os mărunt
că pentru pierderea ta ești ridicol
cînd zi de zi rămîne în univers pămînt.
Pămîntul se consumă, pămîntul se consumă,
se micșorează și ne-apropiem
unii de alții, o, ce fericire !
Dar ochiul ce se vede e al lui Polifem.
Rămîne rest albastru, țărînă pe orbită,
semințe și atîtea distinse urme deci
pămîntul se consumă, joacă și el în pierdere
cu masa cinică a stelelor mai reci.
Pierderea mea și jocul meu în pierdere
nimic nu-nseamnă, moare-n arbori verdele
și moare-n sînge roșul și moare-n neculoare aerul
jucăm în pierdere, jucăm în pierdere.
Și nimeni nu observă pentru că pierdem toți
și cel mai mult pierde pămîntul —
jucăm în pierdere, se micșorează brațele
sîngele în dorințe și în mișcări urmîndu-l.
E undeva o peșteră care înghite
totul, încît sînt căptușiți pereții ei
cu pierderea de ochi, cu pierderea de buze,
și de țărînă și de frunze și de gînd și de femei ?
Sau sînt acestea toate pierdute în afară
și date printr-o lege neînțeleasă înapoi
și e întreaga noastră pierdere jertfită
unui mai mare echilibru ce totuși stă în noi ?
Joacă în pierdere pămîntul, soarele nu cîștigă
și nu cîștigă vidul, nici alfa, nici planetele —
cine, atunci, cîștigă, cine trăiește plusul
ce uriaș echilibrează întreaga noastră pierdere ?

karenina

*Și iată trenul trece și ultimul vagon
își leapădă pe orizont lumina
și în noroiul lumii putred și monoton
se recompune blîndă cît mieii Karenina.
Ana, îi strig, pierduta noastră doamnă,
cum e posibil să revii astfel ?
Ce faci acum un compromis înseamnă,
o pată de uranîu urîtă pe inel.
Mai trece-un tren, privește-l Karenina
și cazi încet, ca-n naștere, sub drumul lui !
Dar iată că își leapădă lumina
trenul acesta ca și cel dintîi ;
și ea tot mai înaltă se-alege
din propriul ei dezastru, pe cînd vin
într-una trenuri într-o vale rece
în care sună rîurile de destin.
O, lasă-ne, nerepetată Ană
această șansă unică, murind,
ești singura femeie care ne recheamă
cu ceasul ultim și rigid.
Pe celelalte — niciodată și în nici un fel —
nu ni le amintim în ultima lor formă,
le știm de dinainte de inel,
voalul nunții le e mîzgă de cenuși, enormă.
Tu nu mai trebuie să te întorci aici,
te vom iubi pierdută, neîntoarsă,
nu vezi ce trenuri vin, roți mari și mici,
un loc anume, de pe șine, îl apasă.
Trenuri mereu, dintr-un impuls universal,
revin și te strivesc, nevinovat e fiecare,
greoiul tren de început de veac,
caricatura unui cal,
expresul prim, abstracta lui determinare.
Binecuvîntă noaptea și lumina
și aerul în care fantoma ta a coborît,
binecuvîntă Sfîntă Ana Karenina
bărbații — acestui secol mohorît !
Rămîi sub roțile necunoscute,
și nu te mai întoarce de-a pururi înapoi,
sub toate trenurile lumii du-te,
singură tu ne poți salva pe noi !*

marele orb

*zic : tată, mersul sorilor
e bun...*

Blaga

E cineva care absoarbe peștii
ca un magnet din fluviu și din lac,
e cineva ce lasă în golul negru al ferestii
această lună de-nceput de veac.

E cineva care trăiește-n papuri,
care domnește-n scrum și arde-n guri,
nu l-am putut vedea, erau doar aburi
la roșiile stelelor încheieturi.

E cineva, e cineva, e cineva,
el pare duh pentru că nu-și arată corpul,
dar are mii de corpuri și ar putea umbla
din corp în corp. E cineva. E orbul

Acesta care-și ține ochii-nchiși,
însă urechi cît foile de nădușeală
ale ecuatorului — pieziș —
pe suprafața lumii în groaza lui vitală.

E orbul ; cred că-i orbul ; cine mai poate fi
stăpîn pe el, pe tainicele-i creșteri
cînd el este insinuat oriunde și
poartă în tîmple două goale peșteri ?

Bastonul lui izbește caldarîmul
și caldarîmul răsunînd mereu
preface peisajul în uruit, și drumul
în strigăt, și în geamăt greoiul defileu.

E cineva ce are puteri nelimitate
amestecînd rigide regnuri vii
mai nevăzut ca aerul, mai mare decît toate
definitiv pătrunde pe cursul apei în copii.

Copiii noștri-l beau, le umple gîndul
marele orb ce ne va ocupa,
se sperie de suflul lui pămîntul
nici Hamlet, nici Isus și nici Ulise nechemîndu-l,
el nici n-are orgoliul să-l numim cumva.

în cîte-un dolj

Pe cîmp e ceață multă, fierb ultimii coceni
și ultimele mușuroaie de țărînă
și soarele e scurt și cînd răsare
începe să se-nvinețească, să apună.

O piramidă de furnici ! Cum șiroiesc
în sus și-n jos pe bălegarul strîns,
în Dolj comunele trag podurile dinspre lume,
se sting luminile în case de la prînz.

Și-ncep să se iubească bărbații și femeile,
noapte de noapte, disperat ca-n ruguri,
și joacă flăcări de comori pe dealuri,
pe pîntecul femeii și pe pluguri.

De ce acestea toate, cînd rîul a-nghețat
și plopii sînt sorbiți în altă lume,
cînd caii-n grajduri fornăie stătuți
cînd ceața blînd în ochii li se depune ?

Prin porțile deschise, ale oboarelor
pisici se fofilează, sub aruncata tîrnă,
ca un cîntar ciudat, cu cauciuc scorțos, de ger,
o praștie de un pervaz atîrnă.

Țin mîinile la piept și nasturii îmi sînt închiși
de parcă-aș vrea să nu îmi iasă
din piept un straniu prunc fost și să alerge
gol și plîngînd prin ceața reculeasă.

Zadarnic aburește apa în fîntîni,
zadarnic iese răsuflarea din gură ca ninsoarea,
pe coasta fiecărui sat copiii mor,
îi strînge și-i ucide disperarea.

Apoi se prăvălesc în rîuri și în bălți
și îi mănîncă peștii pe fiii deznădejdii,
iar noi nu sîntem ruda lor, noi sîntem
cu lapții morți în piepturi (copii pe vremuri) peștii.

Călcăm pe cozi ce tălpi au și ne întoarcem iar
în strîmbele comune din cîte-un Dolj al lumii,
cu podurile trase satele ne primesc
și noi intrăm în rîul din spatele comunii.

Căci pești sîntem, și-n noi copiii morți
plutesc nedigerați și dorm adînc
iar uneori — cînd apa este liniștită —
ei parcă gem și parcă plîng.

Pe cîmp e ceață multă, fierb ultimii coceni
și ultimele mușuroaie fierb sub stele ;
înot încet spre casa în care s-a născut
copilul de sub solzii ființei mele.

presărate femei

Femeile acestea ce dorm, dorm peste taina
seminței tale, fiule și tată,
acoperă-le fraged cu iarba sau cu haina,
ca nimeni să nu le mai vadă niciodată.
Bărbatul cînd se-apleacă asupra umbrei sfinte,
ce pare-n veci femeie, privește tremurînd
în haosul venirii și pierderii luminii,
privește el în propriul său mormînt.
Și ea nu mai există și nu va mai trăi
de-a lungul primei lui vieți, de-a pururi,
a fost o zi, ardea o zi, curgea o zi
de sînge tînăr peste ambele contururi.
Fulgerătoarea doamnă atît mai aștepta
venirea lui asupra ei și, iată,
el a venit și sute de morminte
îi umplu urma-n lume vinovată.
Prin cîte noi morminte va mai pătrunde el
tot așteptînd în vechea lui dilemă
pe ultimul în care să atingă
plăcerea bărbătească și supremă.
Să te înșele ? Niciodată ! Trece
enormă umbra ta prin văi vitale
și din femeie în femeie rece
tu îți urmezi chemarea morții tale.
Femeile acestea ce dorm, dorm peste taina
seminței tale, în aceeași culoare de proporții,
acoperă-le fraged cu iarba sau cu haina,
căci și așa ele au nimbul morții.

rolurile

Ea-i veșnica femeie a rolurilor, iată
în miile de fețe, aceeași fața sa,
tresare indignată, blazată ori mirată
stînd ca-ntr-o prăbușire, ori stînd spre a zbura.

Ea e femeia care necontenit aleargă
în nașteri și în morți și-n învieri
zeițe egiptene o poartă printre palmieri
ca pe-un manșon lucios de șerpoaică neagră.

Ea ar putea să-mi spună deslușit
cum se simțea statuie în marmurile roșii,
cum sta închisă-n turnuri și cum cu eschimoșii
la polul nord al unui gong de teatru a fugit

Ea-mi este necesară, mai mult în rău ca-n bine,
din putredele scene m-aplec să o respir,
de ceafă peste lume, cînd încleștat mă ține
bătrînul meu părinte și-al tuturor Shakespeare.

★

Alegerea e foarte importantă.
Cum s-o găsesc în forfota obscenă ?
Bătrînele vedete ținîndu-se de riduri
aproape adormite, nu mai ies din scenă.

Și fardul e la mare preț și este
la mare preț peruca pe craniile mici
cortinele sînt rochii pentru mai mari vedete
dar ea este aici, El parcă-mi spune că-i aici

Dau la o parte gongul, mă-mping cu spectatorii
spre unica ieșire a teatrului bizar,
pe scenă dorm actrițe bătrîne și deodată
fumegă focul unui felinar.

Și pare că un preot oficiază leneș
întreaga, permanenta moarte-a lor
și lumînări în mîini li se aprind și le recheamă
un monstruos amor.

Se tăvălesc pe scîndurile galbene,
prin porii reflectoarele se reabsorb,
eu răgușit le strig, regizorul e surd,
eu semne disperate fac, regizorul e orb.

Dar ea este aici, altfel s-ar prăbuși tot teatrul,
mă mir de ce rămîne, mă-ntreb de ce rămîne,
și mîna Lui mă ține de ceafă și mă poartă
ca pe un fier electric prin rochiile lor bătrîne.

Parcă e ea! Ci nu-i decît un nebărbat
ce joacă roluri de femei fatale,
ochii mi se răstoarnă-n cap ca-ntr-un trapez murdar
cînd îi privesc mai bine șira spinării moale.

Și iarăși mi se pare că s-ar putea să fie
acolo între lăncii batjocorita sclavă,
dar inima nu-i bate, și văd un manechin
de cretă rezistentă, cu linie suavă.

Sau poate nu există și e un dor al meu
ce nu-și poate atinge înfierbîntata țintă
și gura nu m-ascultă și îndrăznește chiar
în contra minții mele să tacă sau să mintă ?

Desigur nu există, mai spun și mă așez
pe treptele pe care vin melci să mă străbată
dar mîna Lui mă prinde de chică și nervos
mă poartă ca pe-un cîine pe urma ei curată.

Și merg în patru aripi pe caldarîmul gros
și parcă-i simt ființa și-n fața unei trepte
ridic în sus privirea s-o caut mai departe ;
acolo văd văzduhul tăiat de păsări drepte.

Poate-a fugit în aer, poate s-a sinucis,
spun umbrei uriașe ce mă terorizează,
dar mîna Lui mă ține pe trepte încordat,
cămilă sînt ce gustă o aparentă oază.

Intru din nou în sală și mă izbesc de gong
și-o piesă parcă-ncepe în putrezita scenă
și văd din nou actrițe bătrîne adormite
și forfota, în care le văd, e mai obscenă.

Păpuși devin acestea pe care mîini străine
și veșnic nevăzute le mînuiesc de jos
mișcîndu-le o coastă, sprînceana sau piciorul,
și iarăși peisajul îmi pare monstruos.

O văd, șoptesc celui care mă însoțește,
dar mîna lui arată că e atent mereu
cînd cu nervozitate se mișcă a negație
la stînga și la dreapta, cu tot cu capul meu.

Dar ce să fac ? Dar unde s-o găsesc ?
Dar voi fi surd și orb și șchiop și mut,
dar sînt sătul de umbră, dar nu mai vreau s-o caut
dar nu pentru această femeie m-am născut.

Și mîna mă apasă, parcă să intru-n scenă
să mă însămînțez în putredul ei lemn,
să mă arunc în cușca sufleurului, să tac
și să aștept un cine știe ce consemn

Și întorc ochii către el să îl privesc în ochi
și-un singur ochi găsesc și-o tîmplă singură găsesc
e mîna Lui deasupra mea și ea mă ține
purtîndu-mă prin scenă tîriș și nefiresc.

E numai jumătate din el și mă apasă
arînd cu mine lumea, cînd dintr-o altă stea
răsare nobilă, cu ochii mari și arzători
adusă de cealaltă mînă a Lui, în scenă, ea.

Crispat sînt cînd o văd că se apropie,
și ea este tîrîtă și albul ei veșmînt
întinde o ninsoare nemaivăzută peste
putreda scenă-n care aproape scenă sînt.

Ea-i veșnica femeie a rolurilor, iată,
în mii de fețe fața ei ar trebui să stea,
acum numai un rol poate că joacă
și rol sînt și eu pentru ea.

Shakespeare ne tutelează, el ne-a adus aici,
curg păsări înghețate prin reflectorul spart
și noi ca niște roluri scrise de el, imaginate numai,
sîntem unul față de celălalt.

Și trupul obosit de-atîta drum se prăbușește
și tîmpla mi-e bolnavă la fiecare gînd,
aștept să se ridice în picioare și să cînte,
aștept să-nebunesc cînd am s-o văd jucînd.

Și el ne ține leneș de capete pe cînd
însuși se recompune din ruperea în două ;
pe scenă, din enormul pămînt al frunții lui
cad, în sfîrșit, perdele reci de rouă.

Și cum ne ține-n palme, singura noastră șansă
stă într-un gest al Lui, și-ntr-o deșertăciune,
cînd va dori bătrînul să-și împreune mîinile,
încă avîndu-ne în mîini să și le împreune.



poezia progresistă a tinerilor din s.u.a.

în romîneşte de PETRU POPESCU

Tradiţia democratică şi progresistă a literaturii Statelor Unite e atît de puternică încît cu greu se poate spune despre vreun mare creator american că se situează cu determinare afară din ea. Preocuparea pentru universul social, pentru relaţiile născute de el, pentru procesele şi transformările pe care le operează în individ nu a slăbit de la Whitman încoace, şi progresele civilizaţiei materiale pun mereu inedite probleme sociale, unele reclamînd soluţii dureroase.
De o veche tradiţie se bucură de exemplu poezia sindicatelor, sau cea a problemei rasiale şi se cunosc acum metodele clasice de exprimare a acestei poezii. Evident poezia sindicalistă e mai cu seamă puternică în Nord, după cum poezia negrilor, continuînd să exploateze motivele folclorice, menţine ca scenă principală de desfăşurare Sudul, chiar dacă nu mai e scrisă acolo. Lărgirea circulaţiei unei astfel de poezii, care foloseşte sentimentul discrepanţei sociale fie în forma lui abstractă şi generală, fie cu referiri concrete care interesează anumite şi stricte categorii, a fost favorizată de activitatea a tot felul de cluburi şi de organizaţii, de tineret sau profesionale, ca şi de moda antologiilor, care se răspîndeşte tot mai mult în America. (Astfel se pot cita, pentru poeţii de culoare antologiile „American Negro Poetry" a lui Arna Bontemps, 1963, şi „New Negro Poets" : U.S.A. a lui Langston Hughes, 1965. Se ajunge astfel la existenţa unei bune rutine profesionale în scrierea unei astfel de poezii cu caracter de comunicaţie de masă, rutină care poate fi oricînd îmbogăţită de contribuţia unui mare poet care se interesează de acest subiect. Una dintre ultimele caracteristici ale acestei poezii este îmbinarea textului cu muzica. Ceea ce au făcut poeţii negri (toţi autori de texte de blues şi alte compoziţii de jazz) fac acum o serie de poeţi-cîntăreţi albi. Este cazul lui Bob Dylan, al lui Phil Ochs, al lui Tom Paxton şi Len Chandler şi al altora. Temele sînt cele simple şi eterne : munca şi nobleţea ei, solidaritatea, dragostea, lupta, speranţa.

Leslie Woolf Hedley —
CINTEC PENTRU TOŢI OAMENII LUMII
— fragment —

Să nu uităm ce s-a-ntîmplat cu fiinţe care arătau ca noi bărbaţi oameni copii fete femei tineri bătrîni buni răi înţelepţi neghiobi seci fericiţi sănătoşi bolnavi mărunţi măreţi voioşi toţi morţi îngropaţi arşi să nu uităm niciodată altfel viaţa întreagă pe pămînt n-ar fi aceeaşi şi orice grăunte de nisip ar ţipa cu ţipetele lor şi plămînii ni s-ar umple de zgomote de moarte căci Dumnezeu a fost ucis în fiecare din ei căci pentru a trăi ca oameni nu trebuie să uităm căci dacă ei vor fi uitaţi O dacă ei vor fi uitaţi uitaţi-mă şi pe mine distrugeţi-mă şi pe mine ardeţi-mi cărţile ardeţi-mi memoria şi tot ce am făcut sau am zis sau am scris să fie prefăcut în nimic şi eu însumi mai puţin decît nimic să devin şi nici măcar o amintire a mea să nu rămînă vie pe acest rece pămînt ucigaş căci numele de om ar fi o insultă.

LANGSTON HUGHES
INSULA

La nord de un parc
Între două rîuri
Străzile mai negre
Decît orice rîuri

Negru şi alb
Aur şi cafea
Cetate de zahăr
Cetatea mea

Vis într-un vis
Vis amînat

Bună ziua, tată !
Oare n-ai aflat ?

NANCY WESTLAKE
CELE QUI MEURT

Crécy şi Agadir, asediul de la Cra,
podul de la Poitiers, Novara, Saint-Mihiel ;
războiul ud şi nesfîrşit din Flandra ;
trîndavii nori de muşte, un ţipăt de păun
scos de un om străpuns pe neaşteptate ;
grăbitul jaf ; dantele rupte, ceşti
de-argint, coroane ascuţite de-aur
topit. Şi-n marmora zăpezii
morţii-ndărătnici, rezistînd
înmormîntării în pămîntul îngheţat.

Pămînt pe care moartea-l lasă
uscat ca osul ciugulit de ciori : spălat cu foc şi sare.

Gospodărească moarte
te plîngi că treaba nu-i sfîrşită niciodată
şi paşii noroioşi se scaldă-n sînge iar.
Nous avons changé tou cela
Hiroshima.

MARI E. EVANS
REBELUL

Cînd am
să mor
desigur voi avea
o Mare
Înmormîntare...
Curioşi
sosiţi
să vadă
dacă-am
murit
cu-adevărat...
Sau dacă doar încerc,
ca altădată, să provoc
dezordine...

PAUL VESEY
GOTIC AMERICAN

Simt uneori c-aş vrea să nu mă mai opresc
Mereu înainte
Pînă-ntr-o frumoasă dimineaţă
Cînd am să mă întind s-apuc o mînă de stele
Şi cu piciorul meu subţire, lung,
Să biciui cerul de trei ori şi să mă
Uit la Dumnezeu, spunîndu-i
Ei, ce spui de asta ?

BOB DYLAN
VA CĂDEA O PLOAIE GREA
— fragment —

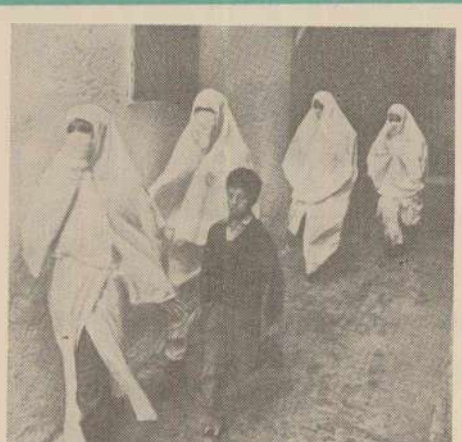
Pe cine-ai întîlnit, fiu cu ochi albaştri,
Tînăr şi iubit, pe cine ?
Am întîlnit un copil lîngă un poney mort ;
Şi un om alb plimbînd un cîine negru ;
Şi o femeie tînără cu trupul în flăcări ;
Şi o fată care mi-a dăruit un curcubeu ;
Şi un om cu răni de iubire ;
Şi unul cu răni de ură.
Şi o ploaie grea, grea, grea, grea,
O ploaie grea pe noi va cădea.

Ce-ai să faci acum, fiu cu ochi albaştri,
Iubit şi tînăr, fiu, ce-ai să te faci ?
Am să mă-ntorc înainte de-nceperea ploii ;
Am să merg în adîncimi de adîncă şi neagră pădure,
Unde oameni sînt mulţi şi pustii le sînt palmele,
Şi în apele lor curg boabe de-otravă ;
Şi casa din văi se-ntîlneşte cu umede temniţi ;
Şi faţa călăului e bine ascunsă ;
Şi foamea-i urîtă şi sufletul cade-n uitare ;
Şi negru-i culoarea, şi număru-i nimeni ;
Ca s-o spun, s-o vorbesc, s-o gîndesc, s-o respir ;
In oglinda munţilor, ca lumea să vadă ;
Şi-am să stau pe ocean aşteptînd scufundarea ;
Dar am să-mi cunosc cîntecul înainte să-l cînt ;
Şi o ploaie grea, grea, grea, grea,
O ploaie grea pe noi va cădea.

• CONTINUARE DIN PAGINA 1

pe care literatura are menirea s-
prime. Pornind de la asemenea
mise, Thornton Wilder ajung
concluzia că dramaturgia trebu
reprezinte **„lumea ca o unitate
versală"**, obiectul fundamenta
creaţiei artistice din epoca no
fiind **„viaţa planetară, conş
planetară"**. Principiile acestea
unităţii cosmice sînt justificat
autor prin faptul că în e
noastră, **„lucrurile care sînt a
comune tuturor oamenilor înc
capete o pondere deosebită faţ
acestea care îi despart"**.
Unitatea lumii, ca şi vibraţia
umană a **„conştiinţei planetare"**
exprimate în teatrul lui Thor
Wilder prin simboluri cu se
complexe, uneori ambigue, c
printr-o viziune fantastică as
realităţii, care anulează graniţa
tre vis şi realitate, sau dintre
şi moarte.
Semnificativ pentru maniera de
lizare a **„conştiinţei planetare"**
se pare în primul rînd rolul pe
scriitorul american îl acordă,
racolului faptului cotidian", exi
ţei stereotipice şi monotone, m
să surprindă un anumit specif
conştiinţei umane. Concepînd
tenţa ca o eternă trecere, Thor
Wilder reţine aspectele eterne,
tea nefiind însă suportate de e
mentele excepţionale, ci de fen
nele repetabile, banale şi const
„Conştiinţa planetară", sugerată
fluxul incidentului diurn, apare
tru prima dată în piesele înt
act, în care Thornton Wilder t
formă **obişnuitul** în **neobişnui**
prin cunoscutul procedeu al dis
ţării prezent în teatrul lui Br
Ionesco sau Beckett, ci prin
nirea ciclică a aceloraşi fapte
diene, care sugerează **„viaţa ca
petiţie"**.
Imaginea heraclitiană a timpulu
suspensul generator de umor
re în **Lunga masă de Crăciun** (
unde viaţa, în eterna ei trecere
surprinsă prin destinul exem
cator al familiei Bayard. Nou
de ani la rînd, în jurul acel
mese, se succed mai multe gene
care discută despre aceleaşi e
mente, trăite mereu de alte f





Expresie plină de căldură şi sensibilitate a actriţei IVA JANZUROVA, protagonista filmului O CĂRUŢĂ SPRE VIENA.
Deşi realizat în manieră cvasi-documentaristă, BĂTĂLIA DIN ALGER se remarcă şi prin căutări de plastică compoziţională.
LISA GASTONI, una dintre noile vedete italiene, într-un cadru din filmul TREZEŞTE-TE ŞI UCIDE.



* tendinţe în cinematog

De la Lumière şi pînă astăzi, în dezvoltarea lui ca artă, cinematograful a avut de străbătut în numai 70 de ani un drum parcurs de celelalte arte în milenii şi milenii. Evoluţia lui a înregistrat apariţia, într-o alternanţă foarte rapidă, a unor variate curente şi tendinţe de expresie (împrumutate uneori de la alte arte: impresionismul, expresionismul, surrealismul etc., alteori specifice lui ; neorealismul, free-cinemaul, Noul Val), şi a unor perioade de regres sau de stagnare. Printr-o asemenea perioadă de stagnare, deci de criză, trece în momentul de faţă cinematograful. O privire generală asupra producţiei mondiale demonstrează că principalele curente şi şcoli, apărute în ultimii douăzeci de ani, au încetat să mai existe, ele fiind reprezentate doar în mod sporadic şi izolat de cîţiva regizori, care de altfel s-au depărtat de mult de punctul iniţial de plecare.
Aşa se explică printre altele faptul că la ultimele ediţii ale Festivalurilor de la Karlovy-Vary şi Veneţia, nivelul filmelor prezentate a fost destul de scăzut comparativ cu anii precedenţi (cu rare excepţii, constituite în special de filme în afara concursului). Vina nu revine selecţiei operate de organizatorii acestor competiţii, ci lipsei de filme de calitate, care se resimte acut în întreaga lume. În faţa concurenţei televiziunii şi a pierderii vertiginoase de spectatori, din ce în ce mai mulţi producători şi din păcate şi regizori se agaţă de colacul de salvare al filmului comercial (în accepţia negativă a cuvîntului).
Din atît de mult discutatul Nou Val francez, s-au impus pînă la urmă în mod definitiv doar trei nume, acelea ale lui Resnais, Godard şi Truffaut. De altminteri, aceşti regizori au fost însăşi esenţa acestui curent cu totul eterogen, existent mai mult în articolele criticilor decît în realitate. Prezentat în afara concursului la Karlovy-Vary, ultimul film al lui Alain Resnais **Războiul s-a sfîrşit** — poveste a luptei ilegale şi a frămîntărilor unui comunist spaniol — a demonstrat încă o dată că atunci cînd căutările estetice novatoare sînt inteligent şi adecvat folosite, rezultatul lor este o operă de mare artă. Prin calităţile lui cinematografice de antologie şi prin sensibilitatea şi umanismul lui profund, filmul lui Resnais mi se pare a fi cel mai interesant şi mai bogat din producţia franceză a acestui an. La Karlovy-Vary s-a văzut, tot în afara concursului, şi ultimul Godard : **Masculin şi Feminin.** Continuîndu-şi seria de eseuri cinematografice asupra contemporaneităţii, regizorul ne dă cu acest film o imagine lucidă, uneori crudă a tineretului de azi şi a problemelor lui. Totuşi nu încape îndoială că **Masculin şi Feminin** nu este la nivelul creaţiilor anterioare ale lui Godard. Acelaşi lucru se poate spune şi despre **Fahrenheit 451,** care l-a reprezentat pe Truffaut la Veneţia. Delicateţea şi căldura caracteristice acestui regizor au fost înlocuite aici de o anumită răceală, care face ca pînă la urmă filmul să fie o simplă ecranizare cuminte, meritorie, dar lipsită de strălucire. Tot în competiţia veneţiană a fost prezentat şi filmul unui alt talent regizoral lansat de Noul Val, Agnès Varda. **Creaturile** a fost însă o cădere răsunătoare, deoarece pînă şi partizanii filmului intelectualist au fost de acord cu epitetul de „aberant" acordat acestei pelicule. Neorealismul, după ce i-a pierdut pe Visconti, Antonioni şi Fellini, este abandonat acum de însuşi părintele său, de Roberto Rossellini, care după o lungă perioadă de tăcere intenţionează să se consacre unei noi formule de film — filmul didactic **Ludovic al XIV-lea,** vizionat la Veneţia în afara concursului, este tocmai un asemenea film didactic, în care reconstituirea epocii şi evenimentelor istorice este făcută cu maximă scrupulozitate. S-ar putea spune că Rossellini a abandonat nu numai neorealismul ci şi cinematograful, deoarece filmul său este realizat pentru... televiziune. La Karlovy-Vary am văzut filmul unui alt cunoscut regizor neorealist Carlo Lizzani. **Trezeşte-te şi omoară** — biografia unui spărgător de talie mondială — este făcut după toate regulile şi cu toate ingredientele genului poliţist neavînd deci nici o legătură, cît de vagă, cu neorealismul. Dimpotrivă, Gilo Pontecorvo a învins anul acesta la Festivalul de la Veneţia, obţinînd Leul de Aur pentru un film în filiaţie directă cu neorealismul, **Bătălia din Alger.** Mergînd pe linia deschisă de **Roma, oraş deschis** (Rossellini), filmul lui Pontecorvo este o vastă reconstituire, în stil documentarist, a epopeei eliberării Algeriei. Forţa emoţională, suflul de entuziasm şi generozitate care-l traversează, extraordinara autenticitate au distanţat net **Bătălia din Alger** de restul filmelor aflate în competiţie.
Dacă la aceste două festivaluri au fost totuşi prezenţi regizori ai Noului Val şi urmaşi ai neorealismului, Free-cinéma-ul s-a manifestat printr-o totală absenţă. Se pare de altfel că locul fostei generaţii de „furioşi" a fost luat de un grup de tineri realizatori ca Richard Lester, Anthony Simmons, Donnen, Davis, ale căror personalităţi şi preocupări sînt atît de diferite încît nu se poate vorbi încă despre ei ca despre un nou curent.

Nici cinema
nică cu festi
n-a prezenta
Un fel de a
portat cu gr
spectator. C
ski, regizor
o încercare
gizori avan
posibilităţi c
special în g
De o oareca
sovietic, dac
activitatea u
publicile un
fost repreze
meni nu vr
viciu, iar la
ţătoi în reg
denţă, ambe
pretare, pren
recompensa
cinematogra
În Suedia s
nucleu de tin

cupare este
contemporan
morale, care
regizoarei N
produs un i
derat obscer
nalişti, într-
filmului, făc
citate neme
nimic nou,
atmosferei b
realizarea lu
o poveste d
antonioniană
există deci î
de specificul
mele acestei
nalităţi distin
În America,
firavul cure
în mod pre
zorii lui con
ale ravagiilo
aşa cum a f
Chappaqua
autobiografi
maximă la c
şi coşmarul
xicare.

rnton wilder şi TEATRUL PLANETAR

umane. În felul acesta, elementul dinamic al timpului se interferează cu cel static, simbolul celor nouă porți sugerînd conjugarea continuă a vieții cu moartea.

Structura circulară a operei sugerează o exsitență circulară, destinată a fi însuși simbolul existenței umane, care n-are nimic însă din tragismul omului în postura lui Sisif, așa cum l-a imaginat Camus. Dar adevărata formulă a **„teatrului planetar“** a fost găsită de Thornton Wilder o dată cu realizarea unor opere cu o problematică și cu o structură mai complexă, cum sînt **Vagonul de dormit Pegasus, Orașul nostru și Ca prin urechile acului.** În prima piesă amintită simbolul întregului cosmos este trenul cu vagoanele lui populate cu o lume atît de variată. Opera are totuși o structură epică, scenele sînt independente, realitatea ca montaj fiind sugerată atît prin mimarea unor replici improvizate, cît și prin caracterul spectacolului ca repetiție.

Tendința antiiluzionistă a piesei este marcată și aici de prezența regizorului comentator, care introduce de fapt pe spectator în viața atît de eterogenă a oamenilor din diversele vagoane, colocviul fiind dintre oameni și peisaje, dintre munți și văi, dintre planete și filozofii, ilustrînd în cele din urmă imaginile lumii ca totalitate.

Dacă în opera amintită, simbolul **„vieții planetare“** este trenul cu vagoanele lui numeroase, în **Orașul nostru** (1937), eternul uman mereu repetabil prin reluarea acelorași cicluri ale existenței, este ilustrat prin traiectoria unor destine umane banale, care traversează evenimente reversibile. Nașterea, căsătoria și moartea sînt astfel etapele fundamentale ale unei vieți circulare. Emily Web și George Gibbs care cresc împreună, se iubesc, îmbătrînesc și mor, sugerînd în cele din urmă **evoluția umană.** Graver's Carners, orașul american de provincie fiind în fapt, **orașul nostru** al tuturor, în care se poate derula o existență mereu repetabilă, după aceleași veșnice canoane. „Subiectul epic“, reprezentat de regizorul comentator care are rolul unui personaj antiiluzionist, capătă o altă modalitate de realizare în opera **Ca prin urechile acului** (1942) unde comentariile, proiecțiile de film, inscripțiile, contribuie cu toate la realizarea reprezentării scenice a unui spațiu și timp, prezumtiv infinite. Erorile celui de al doilea război mondial, care au împins întreaga omenire în ceea ce numeroși scriitori contemporani denumesc în mod preferențial **situații limită,** l-au determinat pe scriitorul american de formație profund umanistă să realizeze o operă cu caracter parabolic și cere transferul realității cotidiene într-o lume de coloratură mitică, să poată sublinia dăinuirea ființei umane cu toate consecințele în care este angrenată. Interferența dintre teatrul epic și teatrul de situații, așa cum a fost conceput de Sartre, găsește la Thornton Wilder o ingenioasă cale de rezolvare.

Înfățișată ca o haită de lupi ce se devoră, detestată pentru viciile ei, lumea nu este însă denunțată de severul scriitor moralist ca ceva neameliorabil. Parabola lui Thornton Wilder este univocă. Familia Antrobus și Goberin, slugarnică, însumată în clasicul trio conjugal, traversează cele trei situații limită, își găsește echilibrul și dăinuiește, Mister Antrobus fiind gata să facă totul pentru refacerea societății. Astfel, dacă M. Frish apare în **Zidurile chinezești** în postura unui scriitor negativist, Thornton Wilder este un meliorist, parabola generată de unele motive literare comune oferind o orientare diferită.

În pofida unor pagini ambigue din **Alcestiada** unde se observă cu cîtă greutate Thornton Wilder se sustrage de sub tutela înrobitoare a teologiei, scriitorul american nu face apologia suferinței. Prin ceea ce are mai reprezentativ, opera sa dramatică este o invitație la căutarea sensurilor majore ale existenței. **Teatrul conștiinței planetare** devine prin contribuția lui Thornton Wilder o operă de angajare morală, misterul faptului cotidian convertindu-se într-un îndemn la trăire lucidă, apologia binelui simbolizează însăși încrederea în putința de ameliorare a lumii.

ROMUL MUNTEANU

'ia poloneză n-a fost prea dar-
ile în această vară. La Veneția
nic, iar la Karlovy-Vary filmul
lui Jan Rybkovski a fost su-
nă la capăt de către publicul
:t film de introspecție, Rybkov-
enerația mai vîrstnică, a făcut
i, de a se alătura tinerilor re-
ți, care experimentează noile
oresie ale cinematografului, în
osihologic.
gnare s-ar fi resimțit și filmul
esta **n-ar fi fost revigorat** de
'oarte tineri realizatori din re-
:. La Karlovy-Vary, U.R.S.S. a
de o producție lituaniană, **Ni-**
i moară în regia lui Zalakia-
ția de ...ea kirkiză **Primul învă-**
Konçealovski. Printr-o coinci-
ne au obținut premii de intre-
cernate mai ales cu scopul de a
ul și calitățile acestor tinere

oune în momentul de față un
:gizori a căror principală preo-

aful contemporan

za lucidă și critică a societății
:edeze și a descompunerii ei
ıbstimează. La Veneția, filmul
etterling **Jocuri de noapte,** a
scandal, deoarece fiind consi-
-a putut fi văzut decît de jur-
ecție închisă. Scandalul a servit
i evident publicitate, o publi-
de altfel, căci el nu aduce
o pastișă fidelă a temelor și
aniene. Mai interesantă a fost
ı Dorner **Unde începe aventura,**
goste foarte sobră, destul de
tratare. Germenii unui curent
:dia, rămîne numai ca, dincolo
-nal pe care îl degajă toate fil-
enerații, să se afirme și perso-

ıbra colosalelor superproducții,
„independenților“ își continuă
:istența. Din păcate însă regi-
să trateze aceleași vechi teme
gului sau a obsesiilor sexuale,
și Conrad Rooks în filmul său
ıtat la Veneția. În mare parte
ıul descrie gradul de decădere
ajunge de pe urma drogurilor
suportat al curelor de dezinto-

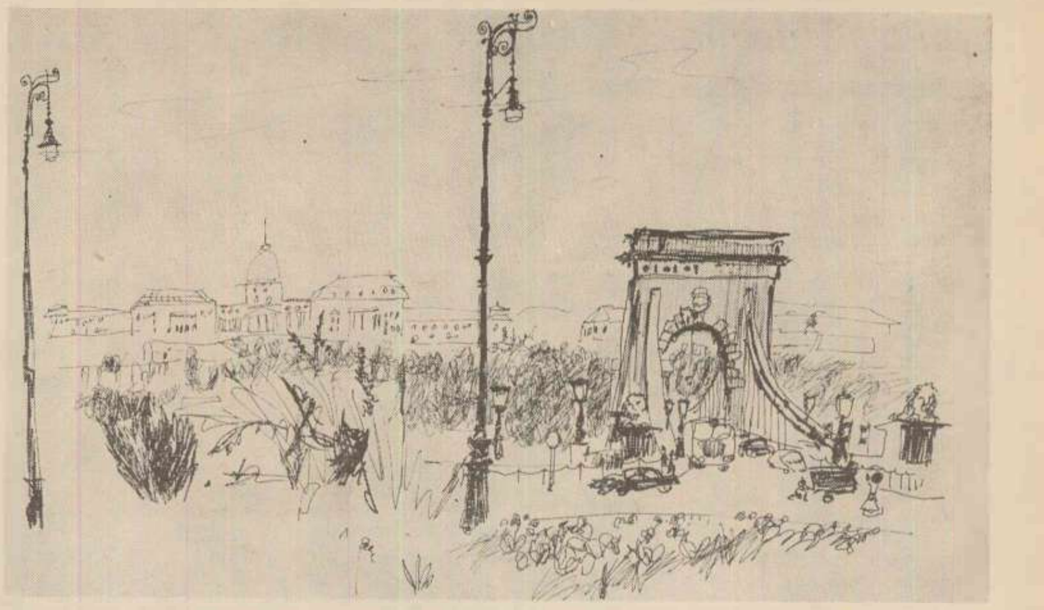
Cinematografia japoneză, care se numără printre cele mai productive din lume, dă semne îngrijorătoare de criză. Procentul de filme de groază, polițiste sau erotice, l-a înghițit aproape complet pe cel al filmelor de un anumit nivel artistic. E adevărat că **Povestea unei mame,** prezentat la Karlovy-Vary, nu se încadrează în nici una din categoriile de mai sus, fiind în schimb o melodramă de cea mai proastă calitate, dar cu pretenții de analiză psihologică.

În sfîrșit, America de Sud și India, care în ultimii ani fuseseră prezentate la Festivaluri cu viguroase opere de prestigiu, n-au adus vara aceasta în concurs decît filme mai mult decît mediocre. Dacă în această vară Festivalurile de la Karlovy-Vary și Veneția au consemnat dispariția unor curente și mai ales un anume regres în producția cinematografică mondială, nu este mai puțin adevărat că ele au confirmat în același timp existența unor două foarte noi școli de film. Cea cehoslovacă și cea a Germaniei Federale. Noul val cehoslovac s-a impus deja în ultimii doi ani ca una dintre principalele forțe actuale ale filmului mondial. Festivalul de la Karlovy-Vary, în afară de prezentarea în concurs a unei opere de mare clasă, **O căruță spre Viena,** de Karel Kachyna, a prilejuit și o trecere în revistă a întregii producții cinematografice din ultimul an. Numele lui Forman, Paser, Kitilova, Scholm, Masa, Juracek sînt numai cîteva dintr-un lung șir de regizori care aduc și poate că vor aduce cinematografului noul suflu de vitalitate și originalitate, de care are nevoie pentru a ieși din impas. Un salt neașteptat a făcut și cinematografia R.F.G, care exista pînă acum doar ca industrie și nu ca producătoare de artă. Anul acesta au apărut o serie de filme care plasează pe cineaștii vest-germani în primele rînduri ale avangardei. La Karlovy-Vary **Es** de Ulrich Shamoni și **Törless,** de Victor Schlondörf, văzute în afara concursului, au dat o imagine a individualităților puternic marcate ale realizatorilor lor și au impresionat prin noutatea de limbaj (în special Es) și îndrăzneala tratării unor probleme la fel de îndrăznețe. La Veneția de mult succes s-a bucurat filmul de debut al scriitorului Alexander Kluge **La revedere ieri,** care, deși vădit influențat de Godard, izbutea totuși să aibă personalitate.

După cît se vede deci, criza cinematografului nu este absolută. Să sperăm că nu este vorba decît de un simplu moment de respiro, după care cea de a șaptea artă se va avînta iarăși înainte.

MANUELA GHEORGHIU

Praga lui Kafka



desen de DAN CIOCA

Aici, mai multe istorii, mai multe tradiții, mai multe popoare s-au amestecat pe un pămînt răbdător, și Praga apare azi ca o capitală a unei civilizații naționale care a preluat tot ce a fost mai bun dintr-un complicat și trudnic trecut. De altfel, pe măsură ce ne îndepărtăm de centru, străzile se liniștesc, apoi tac cu desăvîrșire și pașii capătă pe caldarîm o rezonanță medievală.

Viața culturală pragheză, de o calitate evidentă, mărește senzația de modernitate pe care o dă centrul. Se anunță în premieră mondială o piesă de Dylan Thomas, în toamnă teatrele vor relua piese de Ionescu, Dürrenmatt, Hochhutt și alții. Cinematografele oferă filme remarcabile, mai noi și mai vechi. Ne uităm de curiozitate într-un program: „8 și jumătate“ al lui Fellini, la două străzi depărtare de „La dolce vita“, „Cleo de la 5 la 7“ al lui Agnès Varda, „Cele patru adevăruri“, „Boccaccio '70“, apoi, ecranizări: „La răsărit de rai“ după Steinbeck, „Jurnalul unei cameriste“ după Mirbeau etc. etc. Expozițiile de grafică dovedesc un nivel apreciabil. În vitrine reproduceri (Van Gogh, Gauguin) bune și ieftine, afișe reușite, reviste literare excelent ilustrate. „Françoise Saganiva“ citim într-o librărie pe o copertă (romanele ei au fost traduse în cehă). La Uniunea scriitorilor din Praga, Petr Pujman, (anglist și prestigios traducător, conducînd secția de relații cu străinătatea a Uniunii) ne vorbește despre traducerile în cehă din ultimii ani: titlurile și cifrele sînt impresionante, predomină traducerile din engleză, franceză și rusă. Cunoașterea serioasă a literaturii mondiale are bune efecte asupra dezvoltării tinerei literaturi naționale, pe care critica o elogiază, și care umple coloanele unor reviste cu renume: Plamen (Flacăra), Literarni Noviny (Noutăți literare), Sešity (caiete). Astfel încît scăldați în această însuflețită activitate, marcată adînc de nou și modern, aproape uitasem de Kafka, marele cetățean al acestui mare oraș.

Și într-adevăr, într-o Pragă de soare, plină de turiști și de veselie mittel-europeană, Kafka e greu de regăsit din primul moment. A trebuit o zi cu ploaie, care a adus cu sine o revelație. Eram în cartierul Zizkov, cartier muncitoresc, cu case imense, pătrate, de cîte șase etaje întunecate, unele vechi de o sută de ani, cu ziduri ftizice, cu porți mari și curți interioare peste care plutește un cer limfatic, case care, sub o ploaie cenușie și îndesată, deveneau sinistre și parcă scoase dintr-o lume de fantezie. Deodată l-am recunoscut pe Kafka la aceste ferestre înguste și negre, pe aceste scări luminate galben de cîte un geam tulbure. Nu greșeam, cu toate că strada Maiselova, pe care se ridica odată casa lui Kafka, se afla destul de departe. Mi s-a spus mai pe urmă că acele case din „Procesul“, labirinte de scări, paliere, coridoare și uși spre niște odăi fără scăpare, își au într-adevăr replica reală în casele acestui cartier. A fost ca un fel de avertisment al prezenței lui Kafka, pe care am început apoi s-o recunoaștem din ce în ce mai frecvent. Există de sigur foarte multe semne exterioare prin care Praga aduce aminte de Kafka: la chioșcuri se vînd, strînse sub titlul „Kafkova Praha“ (Praga lui Kalfka) o serie de 12 superbe fotografii de Jan Parik, care cuprind cele mai „kafkiene“ colțuri din Praga, în librării găsim, editate în nemțește, documentele congresului Kafka care a avut loc aici acum cîțiva ani, cărți și reviste pline de studii dedicate lui Kafka de mulți specialiști și critici, între care remarcăm frecvent numele unui mare kafkolog praghez, profesorul Goldstücker, ca să nu mai vorbim de piese de muzeu, trebuie găsit risipit în tot orașul, distilat în atmosferă, depozitat în memorii și conștiințe, preluat și reapreciat de alte spirite și alte generații. Multă lume își închipuie că Kafka a dus la Praga o viață de exilat. Oricîtă autoritate avea solitudinea în existența lui, Kafka a avut legături cu lumea cehă: vorbea cehește și scria cehește (în această limbă e cunoscută corespondența lui), și opțiunea pentru germană ca limbă a literaturii sale apare, pentru momentul și condițiile date, oarecum firească. Cine voiajează la Praga constată tocmai această surprinzătoare integrare a lui Kafka în personalitatea capitalei. Kafka are aici viața de după moarte a oricărui mare scriitor: mitul lui crește și se complică, pe măsură ce opera înaintează în timp se adaugă clișee, atitudini și interpretări care pe autor l-ar fi mirat poate. Astfel, pe măsură ce se dezleagă, misterul kafkian crește și crește și forța lui de fascinație. În clipa de față opera kafkiană a devenit un fond de influență activ. O opinie destul de răspîndită în critica cehoslovacă contemporană este aceea că mulți dintre tinerii autori de literatură cehoslovacă (Ivan Vyscocil, Pavel Bosek, Iosef Podany, Iosef Skvoreky, Antonín Maša și alții) sînt continuatorii lui Kafka. Mulți scriitori cehi pe care i-am întîlnit rezolvă dificila problemă a apartenenței lui Kafka la o literatură națională spunînd: Kafka e al nostru, el este unul dintre cei mai praghezi scriitori ai Cehoslovaciei. Și, într-adevăr, o asemenea personalitate nu poate rămîne în limitele coloniei iudeo-germane din Praga, după cum nu poate fi revendicată de literatura austriacă sau germană. Kafka rămîne la Praga, Praga rămîne inima Cehoslovaciei, iar timpul va desăvîrși probabil această identificare.

Cartierul lui Kafka e Staré Mesto, care înseamnă „orașul vechi“. E una din cele mai vechi părți ale Pragăi. Nu departe de locul pe care se ridica casa lui Kafka se găsește vechiul cimitir evreiesc (în care e înmormîntat rabinul Löw) și „Staronová synagoga“ (sinagoga zisă veche-nouă), bătrînă de peste 500 ani. Pe strada Maiselova, o nouă clădire se înalță pe locul casei unde s-a născut Kafka. Dar peste drum se văd niște case vechi, cu înfățișare sordidă, pe care Kafka le-a privit deseori. Una din ele, casa „la broasca verde“, a aparținut odată unui anume Mydlar, un călău medieval. La colțul străzii, o placă și un cap emaciat de bronz amintesc că aici a fost casa scriitorului. Capul se uită cu ochii lui de bronz la trecătorii care nu-i întorc privirea. Kafka s-a născut la hotarul dintre două comunități. La cîțiva zeci de metri de vechea sinagogă se înalță turlele creștine cu clopote ale bisericii Tyn, mare, ca o corabie obosită de oceanul timpului, dar tot victorioasă. În biserică, deasupra unuia dintre altarele laterale, se vede fereastra camerei de lucru a lui Kafka. Toate străzile care duc la biserica Tyn, străzile din Mala Strana care urcă spre Hard, cu case cenușii cu ferestre drepte și gratii, cu scări și balustrade de metal, cu porți vechi de lemn legate cu bare și închise cu zăvoare de fier, cu fundături, intrări și închideri peste care clipesc felinare oarbe, toate fac parte din Praga lui Kafka. Să ne gîndim, trecînd pe aceste străzi, lăsîndu-ne chipul să se oglindească în ferestre, care a fost viața acestui om, prizonier al unei discipline zilnice, păstrînd cu eforturi, toată viața, un atît de dificil echilibru între claustrofobie și claustrofilie, scriind, neînțeles și închis, cărți care aveau să cunoască un ciudat și tardiv succes.

Kafka e îngropat în noul cimitir evreiesc din Sztašnice. Dar Kafka își continuă existența și misiunea, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, ca și cum opera nu s-ar fi despărțit de mîna care a scris-o. Locurile îl păstrează, și păstrîndu-l, se păstrează pe ele însele. Dar Praga trăiește cu marele ei cetățean ca și cum niciodată nu s-ar fi despărțit de el. Acesta este sentimentul pe care îl dă orașul, sentiment de melancolie împăcată cu care ieșim din străzile înguste în soarele și lumina piețelor. Ca și cum paginile care s-au scris se așează în oraș, pe lespezi și pietre, și adorm și se scufundă și dispar, coborînd în marea intimitate a timpului, în secretul unei istorii. Aceasta pare să fie garanția unei păci tîrzii pentru marele neliniștit.

PETRU POPESCU

KANDINSKY și nevoia de absolut

Istoria artelor plastice moderne se numește aventura. Ca o necesitate de călătorie spre puritate. Atît etică cît și estetică. Sînt puțin acei care pe scutul lor de noblețe își pot trece însemnele adevărului; ale emoției autentice; ale sentimentelor candide. Și cred că Wasily Kandinsky a fost cu siguranță apostolul unei asemenea aventuri, cu îndreptățire numit „Giotto al timpurilor noastre“. Cînd noua pictură, datînd dintr-un an care poate surprinde, 1910, a fost creată, cine ar fi putut-o numi cu numele ei adevărat, pictura abstractă, și cine ar fi înțeles semnificația acestei noi kalokagatii? A fost doar singură, conștiința artistului realizînd cu solemnitate, că dincolo de aparențele fizice, era de fapt „absolutul, în gravitatea jocului său creator de univers“. Un univers misterios, în care vechile instrumente de investigare se arătau rudimentare, un univers în care emoția pătrundea desprinsă de orice materialitate. Kandinsky devenise creatorul lui și în același timp primul lui personaj, și atunci, în acel timp îndepărtat de noi cu o jumătate de veac, nu era loc în el decît pentru amintirile sale de taiga siberiană și de ecouri de baladă asiatică. Și trebuia să fie Kandinsky omul cu poezia lui secretă care să spună: „Eu n-aș fi fost surprins dacă aș fi văzut în fața ochilor o piatră dizolvîndu-se în aer și devenind invizibilă.“ Acest poet misterios căuta absolutul în realitatea fizică și îl găsea fără învelișuri palpabile. Conceptul de abstract era pentru el un nucleu de tragedie — căci era o formă rezolută, de capitulare în fața realității contingente, — ca o călătorie sub semnul naufragiului posibil și nu sînt sigur dacă și astăzi el nu mai poartă acest nucleu. Căci abstracția, depășind o realitate certă, caută o spiritualitate incertă. Și dacă pentru asta trebuie un anumit mesaj atunci desigur el este dublat de tot atîta tristețe.

Dar Kandinsky avea atunci optimismul descoperitorului, bucuria maximă de a păși singur într-un domeniu interzis altora. Era perioada cercurilor, a straniilor figuri geometrice, a ordonanțelor tectonice și a tratatelor artistice. „Despre spiritual în artă“ era un epilog al abstractismului și unicul vehicul la spectacolul dezintegrării formelor cunoscute. Dar el era tratatul unor noi concepții estetice și canoniza un nou mod de relații dintre artist, operă și public. Iată acești noi termeni ai unei probleme cu relații „infinite“: „emoție — sentiment — operă — sentiment — emoție“. În relația aceasta de o armonioasă simetrie Kandinsky a exaltat prin creația sa fiecare termen al ei.

★

„1. O impresie directă a naturii exterioare. Este ceea ce eu numesc o *Impresie.*

2. O expresie în mare parte inconștientă, spontană avînd un caracter interior și o natură imaterială (adică spirituală). Este ceea ce eu numesc *Improvizație.*

3. O expresie a sentimentului interior, formată lent, lucrată mult timp și aproape cu pedanterie. Este ceea ce eu numesc o *Compoziție.* Aci, rațiune, conștiință, scop precis joacă un rol primordial. Dar din calcul nimic nu apare; numai sentimentul“.

„Arta modernă nu poate apărea decît atunci cînd semnele devin simboluri“.

„Un rotund în pictură poate avea o mai mare semnificație decît un cap omenesc“.

„Atingerea unghiului ascuțit a unui triunghi pe un cerc produce un efect care nu este mai puțin puternic ca degetul lui Dumnezeu atingînd degetul lui Adam la Michel Angelo“.

„Mi se părea că sufletul viu al culorilor emitea o chemare muzicală, atunci cînd inflexibila voință a penelului le smulgea o parte din viață. Auzeam adesea șoapta culorilor care se amestecau: era ca o experiență misterioasă pe care ai fi surprins-o în tainicul laborator al alchimistului. În mijlocul paletei trăiește lumea extraordinară a restului culorilor deja întrebuințate care aleargă departe de sursa lor și se materializează în mod util pe pînză. Este o lume ieșită din opera deja pictată, care s-a format din întîmplare fără intenție prin jocurile misterioase ale artistului care au determinat forțe străine operei sale. Și eu datorez o mare recunoștință acestor întîmplări; ele m-au învățat mai mult decît au făcut maeștrii și profesorii...“.

IULIAN MEREUTĂ

cronica ideilor filozofice

TEILHARD DE CHARDIN

În peisajul filozofic occidental al zilelor noastre, atît de divers și nu o dată atît de contradictoriu, numele lui Pierre Teilhard de Chardin revine din ce în ce mai frecvent și s-ar părea că celebritatea filozofului amenință să depășească pe cea a savantului. Discuțiile purtate, mai ales în ultimii ani, în jurul ideilor sale, au fost — fie apologetice fără rezerve, fie denigratoare, operele sale filozofice, tipărite postum la Edition de Seuil au permis răspîndirea uneia din cele mai interesante filozofii a veacului al XX-lea. Personalități de seamă ale lumii apusene (A. Tonybee, Malraux), s-au ocupat activ de publicarea filozofiei chardiniene, iar eseurile și exegezele poartă semnături dintre cele mai prestigioase (Giancarlo Vigorelli, Charles Tresmontant, Carlo Falconi, M. M. Wildiers). Evident, nu lipsesc nici interdicțiile și sancțiunile la adresa „iezuitului prohibit"; și aici — numele cardinalului Ottoviani revine în primul rînd — catolicii neputîndu-i ierta filozofului, cum zicea Falconi, tocmai „sociologismul său marxist". La rîndul lor, gînditorii marxiști și-au îndreptat și ei atenția asupra lui Teilhard, evident dintr-un alt unghi, căutînd nu posibilitățile de concesie ci punctele cu adevărat viabile care să le faciliteze un dialog constructiv, dar ferm, cu teilhardismul.

Și dacă rezervele lui Georg Lucacs sînt — poate — prea drastice, analizele lui Roger Garaudy, în *„Perspectives de l'homme"* 1959 și ale lui I. A. Levada din *„Voprosifilosofii"* 1962, precum și cea a lui N. Tertulian în „Viața românească" nr. 12/1965, reprezintă interesante puncte de vedere marxiste în raport cu gîndirea celui ce a scris „Fenomenul uman". O cercetare cît de succintă a lui Teilhard de Chardin nu poate ignora, ori separa, cele două laturi ale personalității sale, biologul și filozoful. Lucien Sève observa pe bună dreptate în a sa *„Histoire de la philosophie française"*, tendința lui Teilhard de a-și construi o cosmogonie în care să concilieze spiritualismul cu ultimele date ale științei. Și tocmai aici, biologul și-a spus un cuvînt hotărîtor. Căci, savant de prim rang și unul dintre cei trei descoperitori ai sinantropului, Teilhard aduce o viziune evoluționist-antropologistă; universul tinzînd — după el — spre o finalitate unitară „de natură spirituală", spre o unitate armonioasă, înțeleasă ca „un punct culminant al naturii". Într-o societate în care, cum observau în *„Ideologia germană"*, Marx și Engels, omul este perpetuu amenințat cu despersonalizarea, cu alienarea și înstrăinarea, Teilhard aduce în discuție tocmai conceptele minate: personalitatea, elevarea ființei umane, conlucrarea și fraternizarea, evoluția progresivă. În acest sens, sînt relevabile cuvintele din *„La vision de passe"*: „cînd fiecare om... va admite că existența sa adevărată nu este limitată de conturulle strîmte ale [...] existenței sale istorice, ci, că într-un anumit fel, el face corp și suflet cu procesul care antrenează universul, atunci el va înțelege că, pentru a rămîne fidel lui însuși, trebuie să se dăruiască unei opere personale și sacre, activității pe care i-o pretinde viața". Militînd deschis pentru conlucrarea energiilor spirituale, pentru depășirea punctului de vedere „celular", în favoarea celui „cosmic", Teilhard se ridică — implicit — împotriva tezelor existențialiste iar personalismul său este în acest sens voit polemic și constructiv. Pentru educarea personalității umane „morala cea mai înaltă este aceea care va ști să dezvolte cel mai bine, pînă la limitele superioare, fenomenul natural" (*„L'energie humaine"*).

Dar, pe lîngă atîtea incontestabile virtuți, teilhardismul nu reușește o depășire totală a vechilor curente de idei. Încercînd să asimileze procesele sociale cu cele biologice, căutîndu-le în ultimă instanță — o cauză comună, el nu vede substratul de clasă al istoriei și, spre exemplu, consideră șomajul drept o legică eliberare temporară a unor energii umane.

Privită global, opera lui Teilhard de Chardin e fără îndoială un imn optimist înălțat „fenomenului uman" dar — în egală măsură — și un protest — incomplet, ce-i drept — împotriva unei filozofii sclerozate și perimate, incapabilă să pătrundă și să definească în întreaga sa complexitate lumea reală. Alături de Sartre, Teilhard reprezintă un efort vizibil de apropiere cu gîndirea marxistă, singura în măsură să dea o imagine științifică a prezentului și viitorului omului și naturii.

ȘERBAN CIONOF

sinteze călinesciene *)

Majoritatea studiilor cuprinse în cele două volume recent apărute reprezintă îmbogățirea unor capitole din prima ediție a **Istoriei literaturii române**, destinate să apară cu noua lor formă în viitoarea ediție a II-a a **Istoriei**. Comunicările care încheie volumul de **Studii și comunicări** au rostul de a defini caracterul național și universal al poeziei lui Eminescu și profilul literar al lui Caragiale.

Metoda folosită și aici de G. Călinescu nu se deosebește de cea întrebuințată în monografiile mai întinse despre Filimon sau Alexandrescu. Biografiile se sprijină pe epuizarea totală a diferitelor documente, cît și pe opera scriitorului, socotită ca proiecție a personalității sale. Intenția criticului este de a construi, ca Sainte-Beuve, un portret, o definiție caracterologică a omului, mijloacele folosite fiind de fapt cele ale unui romancier.

Astfel, I. Eliade Rădulescu — abia de Călinescu reconsiderat pe deplin — „scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfășurat deopotrivă în viață și artă" e un „mizantrop", dar, în același timp, doritor a se afla mereu în centrul marilor evenimente, violent, „om dintr-o bucată în felul lui, plin de bun simț în politica speculativă, incapabil de a înțelege importanța practică a exagerărilor programatice și a compromisurilor și, mai ales, încăpățînat, plin de vise, cu sentimentul tot mai accentuat că lumea îl persecută pentru marile lui dreptăți".

În cazul lui Al. Odobescu, scriitor cu o viață mai spectaculoasă decît opera, Călinescu insistă mai mult, aflîndu-ne în fața unei adevărate schițe de roman. Într-un articol, cineva insinua că acest capitol ar fi scris cu „nedreptate". Numai cine cunoaște corespondența lui Odobescu din care a și apărut un volum masiv, se poate convinge de „nedreptatea" unei atari afirmații. Ca și în **Viața lui Eminescu** sau în **Ion Creangă**, fiecare cuvînt sintetizează un document, dacă nu mai multe, nimic nefiind spus la voia întîmplării. Avem de-a face, fără îndoială, în studiul consacrat lui Odobescu cu cel mai adevărat (sprijinit pe documente) și mai autentic portret, autorul **Doamnei Chiajna** fiind „un inocent savant de familie bună, care nu-și poate administra niște venituri de impiegat, făcînd datorii", „îndatorat pînă în gît se zbate între creditori ca un erou balzacian" și, numai „filistinul se sperie de această existență uitînd imensele speculații ale lui Balzac, luptele lui cu creditorii, ascunzătorile sale".

Cînd e vorba de Ion Ghica, Călinescu stabilește un anume echilibru între tratarea vieții și a operei, viața sa fiind „nu atît semnificativă, pe cît plină de peripeții". Portretul său e creionat magistral în cîteva linii: „Omul nu are exaltarea politică a lui Hașdeu. Dimpotrivă, era o persoană cu multă prudență, care punea la cale revoluțiile și se eclipsa la vreme cînd apăreau zbirii, asigurîndu-și prin relațiile sale bune situații în tabăra potentaților, spre a se întoarce apoi și a trage foloase de pe urma amestecului său în toate".

Analiza literară propriu-zisă, așa cum o concepe Călinescu, este o recreere a operei, o reconstrucție legitimată de virtuala comunitate de simțire dintre autor și critic", ilustrată pe tot cuprinsul ei cu citate semnificative, care vin întotdeauna să descopere sensuri noi în texte de cele mai multe ori ignorate. Aprecierile estetice sînt comunicate într-un stil colorat, paradoxal, metaforic sau aforistic.

Eliade cel din **Biblice** e „un mistic la modul dantesc, cu uriașe viziuni profetice", poetul intuind „jubilația sacră, hora elementelor pure". Prozatorul și pamfletarul Eliade sînt „excepționali", anunțînd satira corozivă a lui Caragiale. Cu privire la **Doamna Chiajna**, Călinescu observă că palatul domnesc e personajul principal al nuvelei, asemeni catedralei din romanul **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo, iar **Pseudokineghetikos** e „un pot-pourri bine armonizat, un magazin de bric-à-brac literar, cuprinzînd orice obiect artistic de la descripția exactă a unui tablou pînă la cuplet".

Opera lui Ion Ghica este „muzeul Carnavalet al nostru organizat de un bun artist".

Cele cîteva monografii de scriitori mărunți sau proeminenți asupra cărora ne-am oprit, ca de altfel întreaga **Istorie a literaturii române** — suită de monografii, în mare măsură — anulează alarmările celor care văd în monografii „o frînă pentru imaginația critică", crezînd pe nedrept că „istoria literară care s-ar rezuma la a scrie monografia fiecărui scriitor ar deveni grozav de neinteresantă și de bătrînească". Ele demonstrează, în același timp, că pentru istoricul literar de valoare metoda tratării monografice a scriitorilor este cea mai adecvată, dacă recunoaștem justețea observației călinesciene, că „o istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană» luînd ca pretext scriitorii".

G. GHEORGHIȚA

*) G. Călinescu: **I. Eliade Rădulescu** — Editura tineretului, text stabilit și adoptat de Al. Piru. G. Călinescu: **Studii și comunicări** — Editura tineretului, culegere, cuvînt înainte și note de Al. Piru.

Primul profesor de filologie română

„În ziua cînd nu voi mai putea urca scările Universității, pe care le urc de aproape 40 de ani, voi fi cel mai nefericit om".

Alex. I. PHILIPPIDE



Alexandru I. Philippide

În anul 1893, prin străduințele lui Titu Maiorescu, a luat ființă la Universitatea din Iași prima catedră de filologie română din țara noastră. Primul profesor al acestei catedre a fost renumitul lingvist Alexandru I. Philippide, care timp de 40 de ani a slujit învățămîntul universitar românesc cu o nobilă pasiune și o totală dăruire de sine. El a fost numit profesor titular al catedrei în anul 1896. Acum 70 de ani...

Progresele obținute de atunci de filologia românească au confirmat, o dată în plus, că și în acest domeniu, ca și în multe alte discipline, studiul sistematic în cadrul universității este hotărîtor. Dar, în acest sens nu trebuie uitat faptul că Alexandru I. Philippide a fost și primul profesor universitar care a creat o veritabilă școală în filologia românească, școală continuată și astăzi prin cercetătorii de mare prestigiu, în frunte cu academicianul Iorgu Iordan. În momentul în care s-a înființat, în orașul Iași, prima catedră de filologie română din țara noastră, această disciplină continua să se afle la începuturile ei. Încă nu exista o gramatică românească, științific alcătuită și care să reflecte toate bogăția limbii noastre. Ba mai mult, cu toate eforturile făcute de Societatea Academică, încă nu se ajunsese la o ortografie corespunzătoare. În afară de aceasta, filologia românească ducea lipsa unor studii temeinice de sinteză, iar în domeniile istoriei limbii, dialectologiei și fiziologiei sunetelor mai dominau încă unele teorii fanteziste.

Crescut încă de pe băncile liceului în spiritul dragostei nețărmurite față de patrie, întemeietorul școlii filologice ieșene a considerat, pe bună dreptate, că înființarea unei catedre universitare de filologie română poate și trebuie să contribuie direct la sporirea prestigiului științei românești. Așa se explică de ce numai veritabilul apostolat de profesor, numai laborioasa activitate didactică a egalat, la Philippide, dura dar splendida sa pasiune pentru știință. Valoarea acestei activități sporește infinit dacă ne gîndim că filologul moldovean nu a format numai remarcabili oameni de știință, ci, în primul rînd, cetățeni cu o înaltă demnitate morală, care, la rîndul lor, prin exemplul viu pe care il oferă, contribuie la educația tinerelor generații.

De aceea, am considerat ca un act de pietate evocarea figurii profesorului Philippide, cu prilejul împlinirii a 70 de ani de la începuturile învățămîntului filologic romînesc, și pentru ca exemplul să stăruie mereu viu în inimile noastre să dăm... cuvîntul citorva dintre colegii și elevii eminentului dascăl ieșean.

Traian Bratu, rectorul de pe atunci al Universității din Iași:

„Am văzut cu toții cum Philippide, în lupta cu durerile chinuitoare produse de boala care în urmă l-a răpus, urca treptele Universității, sprijinindu-se de pereți și făcînd pauze dese, cum cîteodată trebuia să sară un coleg mai cu suflet pentru a-l ajuta să ajungă sus și să-și țină cursul. Era în toate acestea de o conștiință a datoriei, în privința căreia nici cei mai zeloși dintre colegii săi mai tineri și mai viguroși nu cutezau să se ia întrecere".

Petre Ciureanu, fost student al filologului ieșean: „Omul tăcut în afară de școală, „retras în sine", omul care fugea de pompa formelor exterioare și de orice reliefare a personalității lui, devenea între studenți, la ora de curs, de-o exuberanță încîntătoare. Vor rămîne neșterse dialogurile lui cu filologii, vii sau morți, pe care îi presupunea de față, așa că, schițînd gesturi de adevărată discuție critică, oferea studenților săi cel mai original mijloc de înțelegere a dificilelor abstracțiuni filologice".

Profesorul Ion Petrovici: „L-am cunoscut personal pe Philippide în toamna anului 1906, cînd am ajuns colegul lui la Iași. Am văzut numaidecît enormul prestigiu de care se bucura printre profesori și studenți — aceștia alergau să-l asculte — chiar dacă nu erau obligați — după cum îi păstrau amintirea acelor izbucniri pline de umor și de vervă, care succedau neîmplocit după intervale de tăcere, în care avea aerul absent".

Roadele acestei activități entuziaste, desfășurată la catedră, nu au întîrziat să apară.

Academician Iorgu Iordan: „Așa se explică de ce absolvenții Facultății de Litere din Iași se prezentau la examenul de capacitate pentru ocuparea catedrelor de limba română de la licee foarte bine pregătiți, distingîndu-se atît prin bogăția cunoștințelor cît și prin interpretarea teoretică a faptelor".

Și, în încheiere, cîteva emoționante rînduri din cuvîntarea rostită de Teodor Bratu la comemorarea lui Alexandru Philippide: „Și în izolarea sa grandioasă a avut și modestia mîndră a savantului; trecea neobservat, cîteodată dureros de neobservat de către studenți — și, liniștit, trăind numai în preocupările sale. Și parcă și momentul plecării dintre noi și l-a ales tot așa: s-a dus în timp de vacanță, ca să nu dea cu persoana sa prilej de muncă și de grijă și să nu provoace nici o tulburare".

IOAN N. CHIȚU

LECTOR

ION GHEORGHE — Scrisori esențiale

Poetul în discuție se realizează construind un labirint de metafore în asemenea chip încît, recunoaștem, cititorul uită adesea punctul de plecare. De asemenea, păstrarea firului care asigură unitatea poemelor este dificilă. Dar metaforele sînt aproape totdeauna tulburătoare. Pentru Ion Gheorghe nu va exista niciodată o carte care să-l reprezinte total. El va mai scrie multe cărți și numai privind ansamblul se vor putea enunța niște adevăruri cît de cît stabile.

Părerea autorului acestor rînduri este că nu o poezie sau alta asigură cuiva calitatea de mare poet, ci o zidire de o viață.

Ultima carte a lui Ion Gheorghe, pe care o voi numi-o „Scrisorile esențiale" (ne-au fost puse la dispoziție două titluri, între care îl prefer pe acesta) înseamnă rodul unei experiențe neobișnuite. Călătoria de șase luni pe Oceanul Atlantic, la bordul unei nave de pescuit, a prilejuit nu atît revelarea unui univers nou, cît înnoirea unor vechi legături. Aproape toate „esențialele" sînt scrisori de dragoste, dar sentimentul inițial se complică, se amplifică, și poemele țintesc generalizări filozofice. Situația limită în care se află asigură unitatea stărilor de spirit ale poetului, generează tot soiul de gînduri. Spaima de moarte mărturisește direct („Am plecat fiindcă mi-e frică de moarte"), solidaritatea cu muncitorii de pretutindeni luptîndu-se teribil cu materia, solidaritatea cu nedreptățiții lumii, copii subnutriți ai vieții. Oriunde poetul este supus destinului său, ritualurile țărănești îl urmează ca niște obsesii: „Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic / Să visezi că ți-au crescut fire de grîu de sub unghii / s-auzi roțile de foc pustiu ale planetelor întristate / să visezi că ți s-a făcut de mers la plug și mori de friguri, / să te ridici bolnav, într-adevăr, de pămînt". Un excepțional poem de dragoste este „S-a găsit inelul de iarbă al poetului". Sentimentul, de universalitate, biologică, este cîntat cu frenezie, poetul împrumută toate ipotezele posibile întru împlinirea lui: „Te-am iubit ca un țăran pe grămada de sămînță de grîu, / peste lutul scos să lipim casa, / peste grămada de pietre de var, / peste iarba ce-o vor mînca vitele la plug; / peste cărțile-n care oftează sufletele morților — ca pe-o spălătoreasă, deasupra rufelor stoarse de apă. / Te-am iubit că tăietorii de marmură, pe lespezile de monumente, / ca un gropar peste movila de țărînă de oase și cranii / și peste tot am fost fără asemănare."

Titlurile de poezii remarcabile sînt numeroase. Mai aleg doar „Tot mai visez pămîntul, cu nefericirile lui" al cărei final rezumă unul din motivele care străbat întreg volumul: „Tutto il mondo e una paese... / dar vreau să mor ca un cîine pe pragul de-acasă" Așadar „Scrisorile esențiale" constituie încă un moment al evoluției poetice a lui Ion Gheorghe.

MARIUS ROBESCU

M. SCOROBETE — Fîntîni

Poetul se întrezărește ca un meditativ solitar, sensibil, împărțindu-și sentimentele între „elementele fundamentale" și cîteva apariții poetice: mama, iubita, „bătrîna noastră copilărie". Fără accese de ascetism sau îmbătrînire prematură, Miron Scorobete transcrie fin plăcerile dionisiace realizînd o bună pictură în genul chermeselor flamande: „...Fii-mi gazdă și răstoarnă-mi iar / În cană un amurg sălbatic /... Și mai răstoarnă-mi în pahar / O seară sfîntă și nebună / ... Și mai răstoarnă-mi-le iar / Pînă străbat prin ziduri zorii / Să ne găsească pe amîndoi / Căzuți în bărbi ca-nvingătorii" (Ciumbrud)

Spațiile orizontale vaste ne transmit poezia lor prin versurile limpezi din „Fîntîni". Gîndirea lui Scorobete convinge pe cititori de existența unor legături oculte între ființe și obiecte reciproc magnetizate. Interacțiunile potențează modalitatea expresiei poetice: „fîntînile visează tauri", (Presentiment) sau „Să ne mutăm căldura lîngă șesuri arabe / să le-o dăruim pentru iernile grele / Vara refugiată într-un gîrante / ne va primi și ne va răspunde / (Umbra poveștii).

Mentalitatea folclorică filtrată prin intelectualismul tînărului poet apare frecvent în transparența unor imagini: „Fluierul de mînă către strunga lumii" (Ecou); fie versifică datini cu mare extindere (Ochii Paparudei, Paparude) sau, mai frecvent, îmbrăcînd hiperbola poetică în forma imagistică a unui naiv ca Luigi Pallara: „Să iscălesc cu cuțitul / altoind merii pe coastanserată / mai singur decît asfințitul / iarna pe o cale ferată".

„Ielele", poezia din care am citat în urmă, ar rămîne dintre cele mai remarcabile de n-ar interveni o inconsecvență poetică pe care o semnalez ca frecventă.

Nu sîntem pentru o delimitare rigidă a cuvintelor în „poetice" și „inapte pentru poezie", dar vrem să menționăm că un ton de elevație poetică pierde din altitudinea sensibilă cînd, în parcurs de vers sau în simetrii, folosim expresii colocviale sau de specialitate tehnică.

Identic sîntem smulși din poezie în **„Ielele"** unde cuvinte tehnice, din inceputul catrenului, rup vraja lirică: „Eu navele cosmice le-am urmărit trecînd / de crucea moșului nu prea departe / Să vărsăm stropul de vin în pămînt / pentru ielele moarte."

LIVIU H. OPRESCU

din nou despre cronica muzicală

O discuție începută mai de mult în presa noastră (vezi articolul „Cronica muzicală" de Petre Codreanu în „Contemporanul" nr. 11/1966) stabilea utilitatea și rosturile cronicii muzicale, rolul de comentator și de îndrumător al celui care scrie. Este cazul să cercetăm și condițiile în care se desfășoară activitatea cronicarului, posibilitățile sale de a fi obiectiv. Pentru că, deși pare cea mai naturală și mai simplă soluție, adoptarea unei atitudini nepărtinitoare este adesea greu de realizat, atît din cauza susceptibilității factorilor externi (să presupunem totuși că această influență nu e determinantă : cele mai acide critici se plasează într-un înveliș politicos) cît mai ales din motive subiective. Oricît de bineintenționat ar fi, cronicarul are, inevitabil, o serie de idei preconcepute, de inerții lăuntrice care încearcă să-și pună amprenta pe fiecare relatare, să acopere imaginea reală a actului artistic. Necesitatea căutării unei asemenea atitudini obiective nu mai are nevoie de apărători ; ea stabilește un limbaj unitar nu numai pentru cronicar dar și între colegii săi de breaslă, astfel ca cititorul unei publicații să poată avea aceeași unitate de măsură atunci cînd parcurge mai multe relatări muzicale. Există, însă, cazuri în care aprecierea este dificilă și tocmai onestitatea este interpretată ca părtinire și severitate excesivă.

Circulația discurilor din ultimele decenii, ca și faptul că cei mai mari interpreți au editat întreg repertoriul clasic și romantic, au stabilit în conștiința melomanilor criterii noi de apreciere.

Dacă pînă nu de mult turneul unei mari celebrități era memorat în chip vag doar, referirile deveneau nesigure, astăzi orice amator are în discotecă cel puțin o înregistrare cu care poate compara ultimul recital sau concert simfonic. În plus, discul a făcut desuetă existența unei categorii de executanți denumiți cu un termen care pe nedrept a căpătat un înțeles peiorativ : diletanții. Aceștia aveau menirea pe care azi și-au asumat-o mijloacele tehnice de redarea sunetelor, aceea de a face cunoscută marea artă, de a familiariza, de a crea cultura muzicală. Diletantismul lor constă în lipsa unui nivel foarte ridicat de tehnică instrumentală și de cizelare a repertoriului ; celelalte calități : înțelegere, sensibilitate nu lipseau. Astfel de interpreți — bucureșteni sau străini — apar și astăzi pe scena sălilor de concert, în seri capabile să procure amatorilor de artă „vie" reale satisfacții artistice, dar care-l pun pe cronicar într-o situație dificilă. Dacă va reda obiectiv ceea ce a simțit, ce l-a încîntat, relevînd și limitele executantului, acesta se va simți nedreptățit și va considera, pe drept cuvînt, că osteneala pregătirii unui recital ar merita mai mult decît niște fraze constatative sau chiar de nemulțumire. Pe de altă parte, același cronicar scrie despre Richter, Kempff sau Mehta ; păstrînd unitatea de măsură, ce termeni ar putea fi folosiți ca să descrie aria unor asemenea zei ? Se poate coborî desigur Olimpul la înălțimea diletanților, dar pe cine vom înșela ? Tot cronicarul va fi suspectat de lipsă de discernămînt sau de neseriozitate.

Singura soluție realistă este de a lua ca etalon aceste mari interpretări pe care oricine le are prin disc la îndemînă — și de a discuta cu pertinență, de pe această poziție ; numai așa putem influența și reacțiile bizare ale unui anumit public care aplaudă efectele neconsistente, rămînind nedecis în cazul subtilităților mai puțin spectaculoase.

O altă categorie de cronici care provoacă discuții contradictorii și pentru scrierea cărora autorul trebuie să dea dovadă de perspicacitate și tact, sînt cele referitoare la concerte de muzică contemporană. Din două motive : în cazul primelor audiții nimeni nu poate avea certitudini decît în cazurile limită (foarte rare), iar în domeniul interpretării acestei muzici, complexitatea ei de limbaj, tehnica deosebită pe care o cere, lipsa unor norme precise, fac dificilă aprecierea ei. Tonul moderat nu satisface nici dacă ne aflăm în fața unei capodopere și cu atît mai mult dacă e vorba despre o nulitate artistică. Mai există și tendința, împărtășită chiar de dirijori sau instrumentiști de reală valoare, de a cînta din obligație lucrări contemporane. Acestea conțin dificultăți deosebite atît prin ineditul lor (imaginea antefactică a stilului este ca și inexistentă în majoritatea cazurilor) cît și prin problemele instrumentale care nici nu ajung să fie abordate, nicidecum rezolvate.

Considerînd că publicul tot nu cunoaște lucrarea, ni se prezintă o execuție aproximativă, falsă schițare a rafinamentelor ritmice sau de expresie care abundă în secolul nostru. Onestitatea îi cere cronicarului să denunțe impostura, dar prudența îl va opri : să-i descurajăm și pe puținii artiști care-și asumă răspunderea unei prime audiții contemporane ?

Iată două exemple ce ilustrează trista condiție a cronicarului muzical ; chiar atunci cînd a sesizat adevărul și dorește să-l enunțe, există o serie de factori sentimentali, oscilații de cumpănă ale dreptății în funcție de unghiul de privire sau precauția și teama de a nu-i intimida pe exploratorii unor ținuturi virgine, care-i silesc fraza să se plieze politicoasă și inofensivă, pe calapodul locului comun. Și după toate acestea se mai găsesc atîția care să-i conteste nu numai sentințele dar și dreptul de a le emite...

SEVER TIPEI

PEISAJ MUZICAL XX

hans werner henze

1952, teatrul din Hanovra. Premieră, succes fulminant... Vedea lumina rampei prima operă integral serială : „Bulevardul Singurătate". Autorul ? Un tînăr compozitor german în vîrstă de 26 ani, Hans Werner Henze. Născut în 1926 la Gütersloh, în Westfalia. Elev al lui Wolfgang Fortner, unul dintre muzicienii germani reprezentativi dintre cele două războaie. El însuși compozitor de prestigiu și de orientare neoclasică, scriind muzică încadrabilă undeva cam între Hindemith și Stravinsky, Wolfgang Fortner, primul profesor de compoziție al Institutului de Muzică Contemporană de la Darmstadt. De la el avea să moștenească Hans Werner Henze gustul pentru inspirația germană, pentru o anume libertate interioară ostilă dogmelor, canoanelor, sistemelor. Sînt calități constante în evoluția sa ulterioară ; trăsături de esență prefigurate încă de la debutul său internațional : Darmstadt, 1946, cu lucrarea „Kranichsteiner Kammer—Konzert" pentru pian, flaut și coarde. Începînd de prin 1948, Henze cunoaște prin intermediul teoreticianului și compozitorului René Leibovitz, cu care va întreprinde noi studii temeinice — muzica serială. Are revelația puternică a dodecafonismului ortodox a lui Schönberg, al poantilismului webernian. Și va încerca, aproximativ în același timp cu Boulez în Franța, să cultive forme seriale generale, principii de organizare totală a tuturor parametrilor sunetului muzical : înălțime, durată, intensitate, timbru. Este faza pe care astăzi o numim „de căutări gramaticale austere"; și este totodată faza polemică, de luptă pentru crearea unui public al muzicii seriale. Pe Hans Werner Henze l-au preocupat însă în mai mică măsură manifestările teoretice și pledoariile pro, pasionate și subiective, (cum e cazul să zicem al lui Pierre Boulez). L-a preocupat mai ales să pledeze poetic, prin muzica sa, pentru ideea că scriitura codificată de Schönberg poate și trebuie să constituie fundamentul unor capodopere autentice, debordînd de inventivitate și generos uman de cea mai bună esență romantică. Reafirmă, de altfel, că serialism înseamnă infinit mai mult decît o simplă matematică sonoră, mai mult decît o tehnică de lucru, înseamnă dimpotrivă o unitate stilistică, un mod de gîndire plastic, o nouă și generoasă poetică.

În mod firesc tehnica respectivă propriu-zisă, așa cum transpare ea în lucrările lui Henze, este foarte liberă : un serialism ce l-aș numi „camuflat". Deși strict serială, „Bulevardul Singurătate" conține și un lied în do minor, și urme vagi și pastelate de jazz și pagini à la Massenet. Este de fapt o continuare a stilului non-eclectic și meleabil, fluent al ambianței seriale din muzica (de fapt încă postromantică) a lui Alban Berg. Acestei noi „Manon Lescaut" care este „Bulevardul Singurătate" (Des Grieux devine un student din Cartierul Latin, Manon — o „fată" de bulevard, acțiunea se petrece într-o epocă contemporană nouă) îi este cu desăvîrșire proprie o atmosferă pregnantă, ceva între un fel de suprarealism poetic și meditativ și o anume reticentă melodramă. În orice caz, scriitura vocală și instrumentală este de o eficacitate dramatică și dramaturgică remarcabilă, circumscrisă unui climat timbral de o mare transparență.

Interesantă este la Henze siguranța, certitudinea cu care el operează cu suverană libertate interioară, cu toate mijloacele de expresie. Căci n-avea să se oprească la tehnica serială care, deși riguros asimilată, se pare că undeva contravenea înclinației lirice debordante a compozitorului.

Următoarea sa operă, „Regele Cerb", reprezentată pentru prima oară în 1956 la festivalul berlinez, va marca în mod public și deliberat noua poziție. Aceste oscilații sînt departe de a fi o dovadă de filistinism și facilitate, ci par mai degrabă un element de structură intimă, temperamentală. Hans Werner Henze, spirit cu ample efuziuni lirice și efervescență pregnantă, se caută perpetuu și pasionant pe sine însuși și o face cu o tenacitate și dezinvoltură de artizan. Involuntar poate îl apropii de un mare „nehotărît" al veacului nostru : „omul cu o mie de fețe" care este, sub raport muzical, Igor Stravinsky.

Henze se deosebește substanțial de majoritatea compozitorilor din generația apropiată lui ca vîrstă (Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna, Xenakis) prin faptul că este un compozitor spontan și foarte prolific. Cenzura lucidității sale funcționează se pare mai puțin pe baze reflexive, matematice și mai degrabă se îndreaptă spre zonele spontane ale afectivului. Numărul lucrărilor sale este impresionant, de-a dreptul deconcertant : trei opere, trei opere radiofonice, șapte balete, trei simfonii, cîteva concerte instrumentale, muzică pentru ansambluri camerale, piese vocale. Ne mulțumim să le enumerăm doar pe cele mai cunoscute și mai realizate sub aspect estetic : opera radiofonică „Elegie pentru tinerii îndrăgostiți" — 1963, baletul „Jack Pudding" — 1949, „Odă vîntului de vest", pentru violoncel concertant și orchestră — 1953, Serenada pentru violoncel solo — 1952, „Concerto per il Marigny", pentru pian și ansamblu de cameră — 1956, „Cinci madrigale după François Villon", pentru cor mixt și orchestră de cameră — 1948, „Cinci cîntece napolitane" pentru bariton și orchestră — 1956.

E util de știut că din 1953 Hans Werner Henze s-a stabilit în Italia, la început pe insula Ischia și apoi chiar în Neapole. A avut astfel posibilitatea să cunoască îndeaproape tradițiile străvechi dar mereu vii, suculente, de un patetism dur și colțuros al folclorului acestei regiuni, de o nuanță exotică violentă.

Impresionează în cele „Cinci cîntece napolitane", una din primele sale lucrări italiene, varietatea tonului confesional, gradat de la galanterii lirice imperceptibile și pînă la intensități epice ce copleșesc. Melodia are multă noblețe și fluiditate, o anume constanță a ceea ce exprimă. În acompaniament se simte gîndirea polifonică de cea mai bună tradiție ; alături de acestea întîlnim pagini de mare rafinament coloristic timbral, realizate componistic în sobrietatea de concerto grosso.

Emoțional, „Fünf Napolitanische Lieder" ne fac să ne gîndim la vechile frottole și villanele populare, la Orlando Lasso și poate chiar la Francesco Landino sau la „Maestrul Pedro" al lui De Falla.

COSTIN MIEREANU

darmstadt 1966

„popoarele trebuie să se întîlnească prin muzică"

Între 21 august și 3 septembrie muzicieni din peste 42 de țări au participat la un congres de comunicări, cursuri de interpretare, un seminar tratînd probleme ale creației și științei muzicale contemporane și un festival internațional de muzică contemporană, organizate de Institutul internațional de muzică contemporană din Darmstadt — director dr. Ernst Thomas.

Din Republica Socialistă România au fost invitați patru compozitori din tînăra generație: Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe și Alexandru Hrisanide. Ne-am adresat compozitorilor Olah și Hrisanide rugîndu-i să împărtășească cititorilor revistei noastre cîteva impresii legate de aceste importante manifestări culturale.

— CARE DINTRE CURSURILE AUDIATE V-AU INTERESAT ÎN MOD SPECIAL ?

Al. Hrisanide : Aș putea menționa prelegerile lui Brün (S.U.A.) — despre muzica cu mașina de calcul („computer music"), Mauricio Kagel (Argentina) — despre legătura dintre muzică și gest, (tot Kagel a ținut și un curs de muzică electronică la München), György Ligeti (Austria) — analize din Webern și prezentarea unei lucrări proprii, Stockhausen — o trecere în revistă a ultimelor sale compoziții.

— AM AFLAT CĂ STOCKHAUSEN A VORBIT DESPRE SINTEZA PE CARE O REALIZEAZĂ ÎNTRE MUZICA VOCALĂ, INSTRUMENTALĂ ȘI ELECTRONICĂ — CU INTRODUCEREA ÎN MUZICA DE CONCERT A RINGMODULATOARELOR ȘI FILTRELOR, PERMIȚÎND DECI CA PARTICIPAREA FACTORULUI ELECTRONIC SĂ NU MAI FIE DINAINTE ÎNREGISTRATĂ, CĂPĂTÎND OARECARE VIABILITATE ALEATORIE. PRIN CE LUCRĂRI RECENTE A DEMONSTRAT STOCKHAUSEN CELE AMINTITE ?

T. Olah : Este vorba de *Mikrophonie* 1 și 2, de *Momente* și de *Telemusik*. Mikrophonie 1 este concepută pentru un tamtam acționat de patru interpreți, dispuși cîte doi de o parte și de cealaltă a instrumentului, mînuind o gamă largă de baghete de cauciuc, lemn, metal, plastic, sticlă, arcușe de vioară, violoncel etc. Cîte un interpret din cele două perechi posedă și un microfon pe care-l deplasează în diferite poziții dinainte stabilite, foarte aproape de suprafețele tam-tam-ului.

Al. Hr. : În afară de acești interpreți, alți trei prelucrează prin filtre și ringmodulatoare sunetele originare. Rezultanta sonoră constă astfel în suprapunerea sunetului direct cu cel prelucrat electronic și cu redarea prin difuzoare a primelor două, imprimate.

T.O. : Datorită prelucrării sunetelor printr-un aparataj modern (filtraj, modulații de frecvență) și îmbinării cu redarea stereofonică (căci cele patru grupuri de difuzoare sînt dispuse în cele patru colțuri ale sălii) compozitorul obține o lume sonoră deosebit de complexă și inedită, nerealizabilă cu alte mijloace.

— CE NE-AȚI PUTEA SPUNE DE CEALALTĂ MIKROPHONIE A LUI STOCKHAUSEN, ÎN CARE ÎMBINĂ MUZICA VOCALĂ CU CEA ELECTRONICĂ ?

Al. Hr. : Și aici este utilizat în concert aparatajul electronic : astfel, alături de emisiunea directă, vocală, sunetele sînt transformate prin filtre și aceste două componente, contopite, sînt redate prin difuzoare, și în sală și lîngă interpreți, încît este influențată însăși continuarea cîntării, a execuției. Sistemul de notație al ambelor Mikrophonii este deosebit de precis și complex, compozitorul controlînd fiecare moment al lucrărilor.

— DUPĂ PRIMA EI AUDIȚIE, LA DONAUESCHINGEN, ÎN 1965, CRITICA EUROPEANĂ CONSIDERĂ ÎN MOD UNANIM „MOMENTELE" LUI STOCKHAUSEN CA PE UNA DIN CELE MAI IMPORTANTE LUCRĂRI DIN ULTIMUL TIMP.

Al. Hr : În *Momente* se realizează o sinteză elevată a celor mai noi cuceriri ale muzicii contemporane, unindu-se factorii instrumental, vocal și electronic (cu întrebuințarea aparatajului electronic în concert) într-un fel de oratoriu impresionant.

T.O. : Într-adevăr, *Momentele* reprezintă o nouă concepție asupra scurgerii timpului muzical iar compoziția limbajului, atingînd limitele inimaginabilului, reușește să-și integreze chiar și sonoritățile de o transparență aproape clasică, cum ar fi acordul perfect.

Al. Hr. : Aș mai aminti de *Telemusik* în care Stockhausen folosește pregnant citate din diverse muzici populare (în special japoneză) și din lucrări proprii, pe care le-a prelucrat electronic încît nu mai sînt recognoscibile ca atare, ci doar sugerează punctele de plecare.

T.O. : În cinci cursuri, abordabile numai pentru specialiști, Brün a arătat cum se pot obține tipuri noi de gîndire muzicală, descriind calea tehnică de lucru cu calculatoarele electronice, folosite la Universitatea din Illinois, vorbind despre integrarea într-un program unic a unor date probabilistice cu un model determinant. Brün a demonstrat că așa-numita „computer music" trebuie să se bazeze pe idei proprii, originale, rezolvabile însă numai cu efortul mașinii de calcul, fapt care demonstrează încă o dată supremația și primordialitatea gîndirii creatoare a compozitorului, precum și utilitatea mașinii de calcul. Brün a manifestat deosebit interes față de cercetările făcute la noi — în acest domeniu — de către Aurel Stroe.

— CUM INTEGREAZĂ MAURICIO KAGEL GESTUL ÎN MUZICĂ ?

Al. Hr. : Kagel consideră că nu numai combinarea de sunete, ci și gestul poate reprezenta muzica ; deci un fel de spectacol sincretic în care sonoritățile și mișcarea să aibă roluri egale. De asemenea, spectacolul acesta, ce trebuie deci și văzut, circumscrie și efecte de lumini și de vorbire. Kagel privește gesturile într-un sistem de raporturi, ca pe niște intervale. De exemplu lucrarea sa *Match* pentru două violoncele și percuție. În acest spectacol sincretic este prezent și elementul aleatoric, totul însă fiind strict determinat de autor (sunete, gesturi, lumini, deplasări în scenă).

— TEORETICIAN AL MICROSTRUCTURILOR ȘI MOMENTELOR, GYÖRGY LIGETI ȘI-A AXAT PRELEGEREA PE UNA DIN CELE ȘASE BAGATELE OP. 9 PENTRU QUARTET DE COARDE DE ANTON WEBERN...

Al. Hr. : Da. Unei lumi sonore care durează mai puțin de un minut, dar care sculptează muzical profunzimile, Ligeti i-a dedicat o întreagă prelegere, demonstrînd științific logica arhitectonică, intervalico-internațională, timbrală, de durate, într-un cuvînt a tuturor parametrilor unui opus webernian din 1913.

Tot Ligeti și-a prezentat și *Requiem*-ul său, o lucrare de sinteză, care alături de *Momentele* lui Stockhausen a fost recent premiată în Italia.

— AM DORI SĂ NE VORBIȚI ȘI DESPRE CURSURILE DE INTERPRETARE.

Al. Hr. : Printre cursurile acestea amintim pe cele ale lui Alois Kontarsky — pian, Lothar Faber — oboi, S. Palm, — violoncel și Severino Gazzelloni — cel mai de seamă flautist al timpului.

Au fost abordate probleme de emisiune la instrumentele de suflat, de calitate a sunetului la pian în raport cu noile cerințe, probleme de tehnică a memorizării, de redare artistică. Avînd ca scop lărgirea tehnicilor instrumentale tradiționale prin cunoașterea tehnicii componistice de către interpreți, cursurile au demonstrat științific modalitățile de realizare interpretativă, de studiu al diverselor procedee de emisie, toate încadrate într-un sistem nou de expresie, mult mai complex.

— FESTIVALUL DE LA DARMSTADT REPREZINTĂ DIN MULTIPLE PUNCTE DE VEDERE O ÎNFLORITOARE CRISTALIZARE A TEHNICII COMPONISTICE ACTUALE. SE PARE CĂ ORGANIZATORII AU DORIT SĂ CUPRINDĂ CELE MAI VARIATE FENOMENE MUZICALE CONTEMPORANE.

Al. Hr. : Spre deosebire de festivalul „Toamna la Varșovia", care are o arie mai largă de cuprindere, prezentînd o paletă completă a muzicii zilelor noastre, epuizînd uneori chiar sfera „avangardismului", festivalul de la Darmstadt a avut un caracter mai academic. De fapt, concertele din cadrul său au fost destul de legate de prelegeri, acestea din urmă constituind punctul de greutate.

Cei patru compozitori români au fost primiți cu căldură, ceea ce a dovedit un real interes pentru tînăra noastră muzică contemporană. Muzicienii străini și-au exprimat dorința de a le interpreta anumite compoziții de care au luat cunoștință prin partituri. Componistica românească a dovedit la Darmstadt folosirea într-o viziune proprie, națională, a celor mai moderne procedee de creație, în pas cu investigațiile și descoperirile muzicale majore ale timpului nostru. Rezultă ca deosebit de utilă participarea tot mai largă a compozitorilor noștri la astfel de manifestări internaționale de înaltă ținută artistică și științifică ce contribuie la apropierea și cunoașterea culturilor.

HORAȚIU RADULESCU

frumusețile vechiului bucurești

Așezat la răscruce de drumuri continentale, mereu deschis în calea năvălitorilor, Bucureștiul a cunoscut de timpuriu o dezvoltare cu totul aparte, contradictorie, brăzdată de fumul incendiilor, de molime sau de spaima cutremurelor. Reședință a Țării Românești încă din vremea lui Radu cel Frumos (1462-1474), orașul va deveni treptat, către sfîrșitul veacului al XVII-lea, unul din cele mai însemnate centre politice, comerciale și culturale din întreg spațiul sud-est european aflat sub dominația otomană. Domniile lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu reprezintă fără îndoială perioada de apogeu a istoriei lui dinainte de venirea fanarioților, atît în ce privește multiplele raporturi ale vieții citadine, cît și din punct de vedere al activităților edilitare. Este tocmai răstimpul în care vechea cetate de scaun își conturează cu mai multă insistență fizionomia proprie, originală, care, din păcate, nu va mai dăinui și în veacul următor, supusă fiind modificărilor radicale generate de dinamica operației unor noi structuri sociale. Așadar, pentru a regăsi un crîmpei din imaginea dispărută a orașului, este firesc să îndreptăm atenția asupra acestei epoci, cu adevărat cea mai semnificativă din trecutul lui în primele aproape trei secole de existență documentară. Anul 1678. Tronul Țării Românești este ocupat de Șerban Cantacuzino. Minte luminată, cu ambiții legate de tradiția rudeniei cu împărații bizantini, în stare să ducă o politică la nivel european, noul domn s-a ocupat îndeaproape de înfățișarea orașului său de scaun. Între anii 1680—1687 zidește un mare han, socotit printre cele dintîi așezăminte de acest fel din București. Hanul Șerban Vodă, aflat în fosta mahala a Grecilor, pe locul actualei clădiri a Băncii Republicii Socialiste România va reține nu o dată privirile admirative ale contemporanilor. Astfel, Anton Maria del Chiaro, secretarul italian al lui Brîncoveanu, nota următoarele în 1717: „două hanuri mari și frumoase sînt demne de văzut în București. Primul han poartă numele fondatorului Șerban Vodă, iar veniturile sale sînt dăruite mănăstirii Cotrocenilor, zidită de același ctitor... Al doilea e hanul Sf. Gheorghe, zidit de principele Brîncoveanu, avînd la mijloc o foarte frumoasă biserică, purtînd același nume, iar veniturile hanului sînt dăruite Patriahiei din Ierusalim". Tot Șerban Cantacuzino înalță casele domnești din mahalaua Zlătarilor, precum și așa-numita casă a beizadelelor de lîngă biserica Doamnei. Desigur, însă, cea mai izbutită, cea mai însemnată dintre construcțiile datorate lui, a fost palatul și mănăstirea Cotrocenilor. „Noi singuri am înfipt sapa în pămînt și cu mîna noastră jos în temelie cărămizi am pus", spune domnul într-un document din 20 decembrie 1680. Mărturii contemporane atestă că noua ctitorie avea „frumuseți neobișnuite și lucrări mîndre și mari", fiind la acea dată „fala Munteniei". Biserica a fost zidită după tipul celei din Curtea de Argeș, cu pronaosul supralărgit pînă la nivelul absidelor. Ea va adăposti în curînd mormintele întemeietorului și ale familiei sale. Efervescența constructivă a acestor ani, ce anunță și pregătește perioada de maximă înflorire din timpul lui Constantin Brîncoveanu, nu s-a limitat desigur la activitatea de ctitor desfășurată de Șerban Cantacuzino. Hrisoavele, zapisele de tranzacții și alte izvoare de tot felul ilustrează pas cu pas procesul de extindere a orașului de o parte și de alta a Dîmboviței, apariția unor tîrguri și mahalale noi, fiecare cu virtuțile sale gospodărești. Nici cînd mahalaua bucureșteană nu-și definește mai bine ca acum personalitatea. Ulițele strîmte și întortochiate, podețe cu bîrne, conferă orașului un prisos de inedit remarcat și consemnat de toți călătorii străini. Fiecare mahala constituie o unitate administrativă precis delimitată și în același timp un colț de viață cu o structură organică aparte.

Artiști vestiți, cum ar fi moldoveanu Gligore Cornescul, arhitectul bisericii mănăstirii Cetățuia de lîngă Iași, sau Pîrvu Mutu, zugravul, se află în fruntea echipelor de meșteri de pe șantierele din București, prelucrînd elemente tradiționale și fixînd totodată aici și în întreaga țară premisele pentru construirea stilului brîncovenesc, expresia cea mai caracteristică a întregii evoluții artistice din veacurile XVII — XVIII în Țara Românească. Este de reținut, de pildă, în acest sens apariția coloanelor de piatră sculptată în pronaosul de la Cotroceni sau utilizarea motivelor stilizate prelucrate de la biserica lui Neagoe din Curtea de Argeș în arhitectura bisericii Doamnei (1683).

Constantin Brîncoveanu este domnul care și-a legat numele de cîteva din cele mai cunoscute monumente bucureștene. Palatul și biserica din Mogoșoaia, noul palat de la Curtea Veche, hanul Constantin Vodă și biserica Sf. Gheorghe Nou sînt tot atîtea realizări de frunte ale epocii. Podul Mogoșoaia se transformă acum într-o arteră de mare circulație, avînd în preajmă curțile marilor boieri: Cocoràștii, Filipeștii, Crețuleștii. Mihai Cantacuzino ridică biserica și spitalul Colțea cel dintîi din București, iar mitropolitul Anton Mireanul mănăstirea care-i poartă numele.

Văzut cu ochiul specialistului, noul stil care își face apariția în acest sfîrșit de veac conturează trăsături distincte dirijate către armonia proporțiilor și simetriei, într-o închegată noutate organică cu plastică decorativă, de o elegantă inventivitate. Așezat pe malul lacului Mogoșoaia, într-un splendid decor natural, palatul lui Constantin Brîncoveanu ne încîntă și azi privirile, oferindu-ne o imagine vie a gîndirii arhitectonice de acum trei veacuri.

ȘTEFAN ANDREESCU

arhitectura * FANTASTICA

Neliniștea creatorului nu se referă la incertitudinile viitorului cît, mai ales, la repetabilitatea actului de rutină. Imaginația, de aici, înseamnă nu atît impuls spre necunoscut, cît condiție vitală a creației. Uneori supusă controlului, alteori, dimpotrivă, suverană, dezlănțuită, pornită de la date reale ori pierdută în viziuni euforice, ea naște copii minune sau monștri. Și chiar dacă trecerea timpului nu recunoaște viabilitatea tuturor produselor ei, cel puțin parte dintre ele se dovedesc veritabile intuiții.

Este greu de hotărît momentul din care produsul imaginației își uimește contemporanii pînă la neîncredere, deci începe să țină de fantastic Poate din pricina limitării subiective a individului. Se spune că un fermier englez, văzînd pentru prima dată o girafă în carne și oase, ar fi exclamat: „Așa ceva nu poate să existe în realitate!" Poate și pentru că fantasticul se estompează calitativ în perspectiva timpului, victimă a tocmai ce are el mai util: potențialul unor idei realizabile. Contemplăm cu o uimire relativ comună piramidele, Turnul Eiffel, ne-am obișnuit cu prezența lor, uităm adesea semnificația marilor îndrăzneli ale picturii lui Da Vinci, Jeronymus Bosch, Goya, unele dintre acestea adevărate erezii artistice pentru timpul lor. Și, în fond, trăim într-o lume fantastică chiar și pentru un ipotetic privitor mai tînăr cu 500 ani, în mare parte mulțumită lor.

Arhitectura se aventurează în fantastic dintr-o nevoie în plus: aceea de a privi în viitor dincolo de ceea ce există construit, și deci care are șansa de a se menține încă un timp relativ îndelungat. Fantasticul tentează întîi ca aventură în sine, poate din necesitatea creatorului de a se elibera de tot ce înseamnă constrîngere, poate și dintr-un pur joc al spiritului. Reprezentări arhitecturale naive, rămase pentru totdeauna simple divagații plastice, își continuă și azi destinul unidimensional de pictură sau desen: clădirea imaginară a lui Ribard (sec. XVI) reproducînd fidel forma unui elefant de dimensiuni mostruoase, străpuns de un turn cu nouă nivele, „Grădina deliciilor" a lui Jeronymus Bosch conținînd o construcție bizară din blocuri de piatră în poziții dezechilibrate cu porțiuni de forme vegetale reale sau imaginare pînă la „Clădirea ideală" a lui H. Finsterlin (1920), o construcție cu forme curbe, ca un maldăr de scoici în cele mai diverse poziții, sau la terasele lui M. C. Escher din „Litografie" (1953) cu scări în planuri diverse. pe care oamenii circulă în orice poziție, sfidînd legea gravitației. Un caz cu deosebire interesant este cel al factorului de poștă francez Ferdinand Cheval care și-a construit singur, în decurs de 34 ani, un palat de basm lung de 26 metri și înalt de 10, inimaginabil conglomerat de elemente arhitectonice naive.

O altă cale pe care arhitectura ajunge la fantastic este încercarea conștientă de a găsi soluții pentru viitor. De cele mai multe ori dorința de a duce foarte departe o intuiție formală sau constructivă se lovește de imposibilitatea reală a soluționării problemelor care fac complexitatea arhitecturii. Atunci arhitectul își controlează cu predilecție realizarea ideii care îl preocupă, scăpînd de sub control imaginația în ceea ce devine problemă de detaliu. De aici, de cele mai multe ori apare un dezechilibru între ideea de bază, dezvoltată logic, și soluționările de detaliu, rămase la stadiul unor reprezentări relativ naive. Și nu atît bizareria formală sau neobișnuitul dimensiunilor conferă calitatea de fantastic rezultatelor unor atari întreprinderi, cît inadvertența flagrantă dintre intens elaborat și naiv, care le caracterizează. Grandiosul, bizarul, vin cu necesitate ca exprimări ale conflictului intim, structural. Firește, se poate presupune că un geniu ar reuși să ducă pînă la capăt, pe baza intuiției, dezvoltarea unei probleme, pentru viitor, în toată complexitatea ei, aceasta verificîndu-se prin materializarea ulterioară. Aici însă nu mai este nimic fantastic, doar un travaliu extraordinar al imaginației creatoare. Fantasticul își păstrează mereu, alături de un potențial de realizare a ideii, caracterul de refuzat materializării ca firesc. Arhitectura piramidelor egiptene va ține totdeauna de fantastic, tocmai prin nefiresul ei constructiv și funcțional ca lăcaș funerar, impus de ideea eternizării memoriei faraonului.

Nu este indiferent punctul de plecare al cercetătorilor, în privința potențialului de realizabil pe care ajunge să-l conțină rezultatul lor. Uneori se încearcă transportul formal (și deci unilateral) în arhitectură al unor organizări materiale, pornindu-se de la analogii (celula vie, structura atomului, țesuturi biologice, mecanisme, etc.). Americanul William Katavolos preconizează o arhitectură a formelor lumii animale și vegetale, cu orașe părînd aglomerări de plante enorme și ciudate. El se bazează pe ideea posibilităților plastic constructive ale materialelor sintetice și își numește arhitectura „arhitectură chimică". Reprezentări formale și unele generalități constructive este tot ceea ce reușește el să anunțe. Pornind de la forme și organizări proprii aceleiași lumi a viețuitoarelor, Amancio Guedes încearcă o arhitectură eliberată „de orice școală, de orice maeștri, de orice mișcare". Ceea ce îl duce la elaborarea unor forme sculpturale, de o eleganță puțin stranie, stilizări de cochilii și fructe, de tulpini și oase, siluete de efect. Michael Webb imaginează o arhitectură a formelor mașiniste. O clădire pentru birouri gîndită de el are aspectul unei rafinării de petrol.

Alteori arhitecții au intuiția unor eventuale posibilități constructive sau plastice ale materialelor. Caracteristica betonului de a se mula după forma cofrajului duce la imaginarea unei arhitecturi — sculptură, amintind uneori de cavernele troglodiților (André Bloc), alteori de carapacele țestoaselor (P. Hauserman), sau de corolele florilor, iar structurile de beton merg pînă la îndrăzneli nebănuite, prefigurate de construcțiile lui Nervi. Orașe transparente, cu clădiri din material plastic suspendate pe arcuri de oțel imaginează Bernard Reder. Viziuni de urbanism spațial, orașe aeriene ale unei arhitecturi pneumatice, capricioase structuri tridimensionale ocupînd spațiul, păduri de turnuri locuibile, cu structuri suspendate sînt rodul unor astfel de încercări de prefigurare a viitorului.

Este greu de prevăzut în ce măsură toate acestea vor reuși să se verifice ca veritabile intuiții. Se pare însă că șansa cea mai mare în acest sens o au acelea care pleacă de la legități adînc omenești, dezvoltîndu-se ajutate de o mare luciditate a creatorului, în sensul acestora. Este cazul aproape al întregii opere a lui Le Corbusier, amestec permanent de naivitatea lucidă și certă intuiție de viitor. Un caz deosebit este cel al orașului ideal „Mesa City" al lui Paolo Soleri. Obiect al unui studiu amplu, plecînd de la o complexă intuiție formală, funcțională și constructivă, el apare din desenele arhitectului ca realizabil în ce are esențial, chiar pînă la detalii de construcție, rămînînd fantastic ca ansamblu și ca siluetă, din neputința precizării amănuntelor, implicit naive. Totuși, această viziune de oraș arborescent, fascinant, din beton, oțel și sticlă, rămîne tulburător de posibilă.

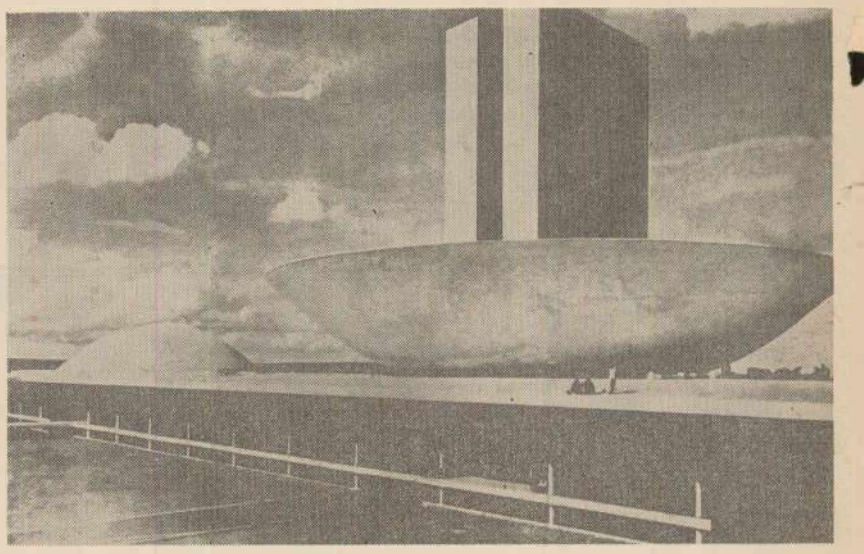
În fine, arhitectura atît de singulară a lui Antonio Gaudi formează un capitol cu totul special, calificat foarte propriu, drept „onirism arhitectural".

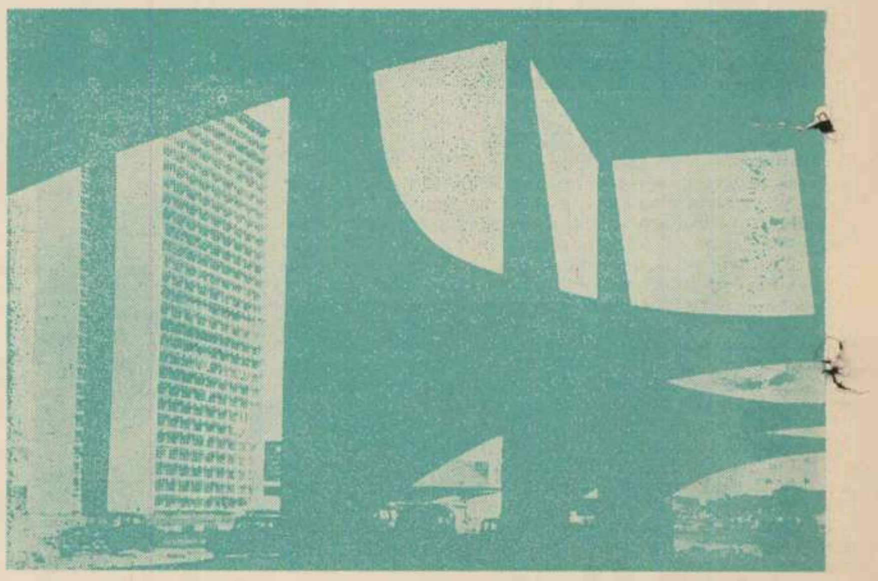
Pornind de la un studiu și mai ales de la o intuiție excepțională a „formelor perfect eficace" constructiv, el materializează o arhitectură de vis, uneori exuberantă, alteori încărcată de tensiune emotivă, dar permanent justificată de un echilibru structural netulburat.

Arhitectura fantastică își păstrează prin condiție destinul de imaterializabil. Aceasta nu înseamnă o condamnare, ci o rațiune de existență. Rodul ei se culege atunci cînd un timp încetează de a se mai numi viitor. Ea este nobilă, fiindcă poate să însemne vis, tentîndu-l pe creator, dar mai ales fiindcă înseamnă sacrificiul acestuia pentru idee, atunci cînd neputința îi amintește de limitele sale ca om.

CALIN CONSTANTIN • FLORIN GABREA

ORAȘUL BRASILIA



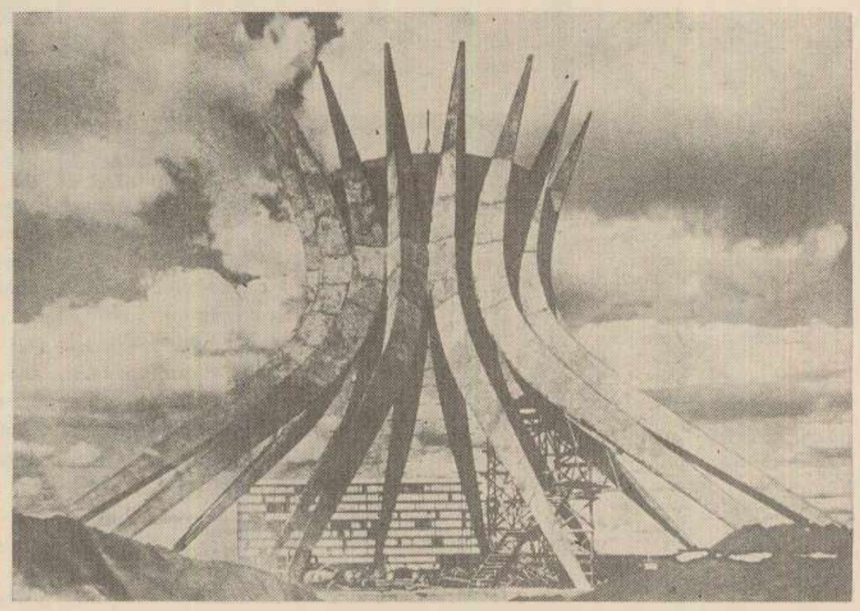


Un oraș apărut peste noapte? O capitală născută din nimic? Lucrurile nu stau tocmai așa. Oricît de nou, orașul Brasilia, noua capitală a Braziliei, are totuși o istorie și un sens al existenței. Noutatea experienței urbanistice și sociale care are loc aici a stîrnit și stîrnește multe comentarii. Iată originea celebrității timpurii a acestui „copil minune" al Braziliei. Comentarii și controverse... Dar discuția se află abia la început. Numai timpul va putea să confirme sau să infirme valabilitatea unor principii generoase. Motivele construirii unei noi capitale sînt în general cunoscute: supraaglomerarea coastelor atlantice ale Braziliei s-a produs în dauna regiunilor centrale, practic nepopulate. Excentricitatea poziției vechii capitale, Rio de Janeiro, făcea ca între ea și regiunile vestice ale Braziliei să existe distanțe imense. De aceea, mutarea capitalei în centrul țării a fost un transfer scontat ca decisiv în obținerea unui echilibru intern.

Noutatea problemei care se cerea rezolvată era atotcuprinzătoare. Orașe noi s-au mai construit în lume, nu însă și capitale noi. Un oraș modern trebuie să fie un organism capabil de a îndeplini în mod satisfăcător funcțiile vitale proprii. Brasilia trebuia să fie mai mult decît atîta, trebuia să fie în primul rînd o capitală. Respectînd această demnitate, urbanistul trebuia să confere operei sale o noblețe premeditată. Din această stare de spirit decurge ordinea, senzația de calm monumental, totuși omenesc. Avem de-a face cu două noțiuni foarte compatibile și este meritul urbanistului Lucio Costa și al arhitectului Oscar Niemeyer de a fi încercat să sublinieze acest lucru. Brasilia trebuia să satisfacă două funcțiuni: cea de oraș și cea de capitală. Soluția la care s-a ajuns a fost stabilirea a două axe principale perpendiculare, una residențială și cealaltă monumentală. Intersecția lor formează cel de al treilea element esențial al orașului, zona de legătură între cele două părți, punctul de pornire al legăturilor cu restul țării. La nivele diferite au fost prevăzute centrul social și de odihnă și gara rutieră interurbană. Aici se află inima orașului, unde publicul găsește ansamblul elementelor necesare, fără vreun caracter oficial, neființd construit în această zonă niciun fel de edificiu administrativ. Dimpotrivă, pe axul monumental se desfășoară centrul guvernamental și sectoarele bancare și comerciale, centrul politic și administrativ, inima țării. Orașul cu două inimi a avut, din această cauză, de la început o soartă privilegiată: pentru el și prin el a fost creat un nou program necunoscut pînă acum, programul de capitală. Arhitecții au fost de părere că cea mai bună rezolvare constă în separarea celor două funcțiuni. Astfel, zona de locuit a fost concepută la scară umană, s-a căutat realizarea celor mai bune condiții de viață. Diversitatea amplasării clădirilor caută să evite monotonia. Înălțimea lor este limitată la patru etaje. Grupurile de locuințe sînt prevăzute cu toate dotările necesare, alei umbrite le leagă între ele. Discreție, liniște, varietate, natură.

Monumentalul este însă caracteristica dominantă a celeilalte zone a capitalei. O serie de edificii importante încearcă să afirme acest lucru. Palatul presidențial, numit „Palatul Aurorei", are ca principală idee plastică o colonadă suplă, un ritm de largă respirație. În general, toate clădirile notabile ale orașului au fost concepute în primul rînd ca volume simple sau legate, impresia de ansamblu fiind urmărită în special. În „Piața celor trei Puteri" se află Palatul Congresului Național: două cupole sferice așezate pe o amplă platformă, orientate una sus și alta în jos, sînt unite parcă de verticalele puternice ale blocului administrativ, grupul beneficiind de un echilibru deosebit.

Se spune deseori despre Niemeyer că încearcă să redescopere puritatea clasică a liniei, să o curețe de orice reziduu și să o facă să trăiască prin ea însăși. Se vede acest lucru în zveltețea și calmul monumental al colonadelor cu arcuiri suple, unde diferite unghiuri de privire descoperă perspective noi și noi surprize estetice. Albul curat al suprafețelor plane sau curbe armonizează dorit cu albastrul unui cer răsfrînt în imense suprafețe vitrate. Scări exterioare sînt puține. Accesul se face de cele mai multe ori pe rampe largi, cu pantă lină. Începi să urci de departe și tot timpul ți se oferă privirilor, din ansamblu spre detaliu, edificiul în întreaga lui puritate de formă și culoare.



Aspectul grandios al clădirilor se regăsește în imensitatea podișului. În afară de verticalele construcțiilor, nimic nu mai tulbură liniștea orizontală a spațiului, limita privirilor este cea mai îndepărtată în astfel de locuri, respirația devine lentă și ochii se deschid la maximum.

Trebuie să fie foarte interesant orașul văzut de sus. Structura sa organică, de vertebrată, iese atunci foarte mult în evidență. Diferitele zone sînt articulate între ele în sistemul căilor de circulație. Uriașe flori de beton și asfalt, șoselele pornesc spre toate colțurile țării sau vin de pretutindeni către capitală.

Intîrziind asupra imaginii de ansamblu trebuie remarcat un caracter esențial al planului lui Lucio Costa: este singurul proiect care face să apară o capitală în totalitatea sa. De aici devine necesar ca orașul să fie construit și ocupat cît mai repede posibil. Această condiție primordială făcea inacceptabile celelalte proiecte care implicau o creștere organică de mai mare sau mai mică durată. Planul este acela al unui oraș de jumătate milion de locuitori. O dată atinsă această cifră, excendentul de populație se va revărsa în orașe — satelit.

Oscar Niemeyer, unul din principalii realizatori, vrea să sublinieze un nobil sens social: „Cred că Brasilia va fi un oraș de oameni liberi și fericiți, fără discriminări sociale și economice; oameni care simt viața în toată măreția și fragilitatea sa; oameni care înțeleg valoarea lucrurilor simple și curate; un gest de dragoste, un cuvînt de afecțiune, un gînd de solidaritate".

TUDOR MIRICA

cronică plastică

DEBUTURI

de L. BERCEA

Două prime expoziții personale, una de pictură a Rodicăi Marinescu, și alta de artă decorativă a Theodorei Moisescu Stendl și Ion Stendl, marchează primii pași ai unor tineri artiști. Absolvenți de foarte puțină vreme ai Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" ei s-au încumetat să-și dea prima întîlnire cu publicul amator de artă. Stăpîni pe mijloacele de expresie ale genului ales, cu o gîndire maturizată, ei au încercat să-și închege în forme și culori problemele serioase pe care și le-au pus.

„Am lucrat cu bucurie — mărturisește modest Rodica Marinescu — potrivindu-mi uneltele ca un începător, cu nădejde și răbdare, știind că mă aflu abia la primul pas al primului drum". Conștientă de importanța și gravitatea drumului pe care a pornit, tînăra artistă se adresează spectatorului în cele 27 de lucrări, uleiuri și acuarele, cu o caldă sinceritate. Pictorița nu este o simplă contemplatoare a naturii și oamenilor, ea a simțit nevoia să o cunoască îndeaproape și să fie în mijlocul lor. „Lucrările de față — spune artista — tind să cuprindă efervescența bucuriei care m-a stăpînit ori de cîte ori am participat cu un ochi sincer, cald și atent la aspectele de viață și de natură, ori de cîte ori m-am apropiat și am ascultat cu uimire bătaia de inimă a pămîntului românesc". Și prima ei expoziție personală înseamnă o selecție serioasă a lucrărilor dintr-o rodnică documentare în Deltă și nordul Moldovei.

Lucrate în pastă bogată și proaspătă, cu o vioaie mișcare a pensulei, lucrările Rodicăi Marinescu par să se înrudească cu ritmurile vesele și săltărețe ale muzicii noastre populare. Știind să vadă și simțind puternic ceea ce vede, artista așterne culorile, spontan, creînd o armonie generală de tonuri vii și sclipitoare. Pentru că, mai presus de orice, lucrările ei îți vorbesc de o mare dragoste pentru culoare și de bucuria de a lucra cu ea. Și adesea compozițiile ei sînt reduse, asemenea scoarțelor, la asocieri de pete colorate: **Noapte în sat, Noapte cu lună plină, Pădure la Adîncata,** sau alteori la efecte decorative: **Arhitectură țărănească, Căpițe și sperietoare, Tren la Păltinoasa, Natură statică bucovineană.** În acuarelă, artista se îndepărtează de tonurile vii întrebuințate în uleiuri și pătrunde cu pricepere în domeniul acestei tehnici, știind să lucreze acuarela și să-i redea prospețimea în pete mari colorate, pline de vibrație: **„Pești argintii", Nuferi", „Peisaj în Deltă", „Trandafiri".**

Intrînd în expoziția de artă decorativă a artiștilor Theodora Moisescu Stendl și Ion Stendl te întîmpină din prag un foarte mult bun gust și o înaltă ținută artistică. De la prima privire remarci deosebirile nete dintre ei, în primul rînd prin tehnicile diferite pe care le folosesc și, în al doilea, prin procedeele personale de rezolvare. Ceea ce îi apropie însă este cunoașterea perfectă a meșteșugului, știința compozițională și o caldă poezie care se degajă din fiecare lucrare.

Cele 7 lucrări ale Theodorei Moisescu Stendl, variind ca dimensiune între 55 și 400 cm., lucrate în tehnica tapiseriei, cu lînă, sfoară sau cînepă, se adresează ochiului într-o bogată gamă de griuri colorate, dispuse în pete mari, de la tonu[illegible]se pînă la cele închise. Cu aceste pete [illegible] colorate, semnificînd forme figura[illegible]sta își organizează suprafața tapiseriei, plasînd fiecare ton la locul cel mai potrivit. **Timpul, Norul, Păsări, Pom cu bufnițe** sînt tapiserii în care artista a știut cu mare pricepere să joace și să vibreze culorile cît și țesătura, încît ai impresia că ele cîntă cu rafinată intensitate.

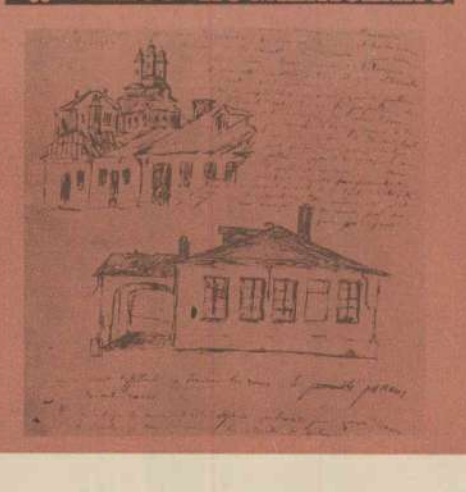
Artista mai expune și un ciclu de măști: **Babă, Moș, Drac, Sarsailă,** lucrate și realizate în spiritul și specificul celor populare, precum și 5 draperii, care se înscriu în același bun gust și armonie cromatică.

Ion Stendl expune 9 panouri imprimate, de dimensiuni destul de mari, variind între 80 și 200 cm. Fiecare panou în parte îți reține atenția printr-o compoziție cerebrală, aerată, în care elementele compoziționale, figurale sau simbolice, sînt cumpănite într-un perfect echilibru. Stendl cunoaște bine sensul decorativului, știind să simplifice desenul și să reducă formele la pete colorate, armonizate cu rară finețe. Culoarea fiecărui panou este alta, cînd în tonuri pastelate, cînd în tonuri terne, servind și întărind echilibrul compoziției.



un pictor necunoscut

ALECU KOGĂLNICEANU





Pregătindu-se din vreme pentru moarte, în iarna anului 1849, Ilie Kogălniceanu, vornicul, își scria diata, împărțindu-și întreaga avere copiilor și lăsînd grija pomenirii în seama celui mai mic dintre feciorii săi, **Alecu.**

Nu avea bătrînul vornic de unde să știe că tocmai acest din urmă vlăstar nu-i va supraviețui, ci va muri, o dată cu el, în 1856. Rămas necunoscut pînă astăzi, Alecu Kogălniceanu a lăsat în scurta sa existență unele lucrări de desen și pictură, care, dacă nu pot să-l consacre, ne obligă a-i consemna măcar prezența printre artiștii plastici din Moldova acestui timp.

Cînd a început să deseneze? Desigur încă din copilărie, înainte chiar de a se apleca pe băncile școlii, înainte oricum de vremea cînd va urma la institutul **Cuénin,** epocă de studii, la Iași, care începe în anul 1887 [1]) și sfîrșește cu plecarea tînărului la Paris. Se păstrează numeroase scrisori ale lui Alecu, adresate fratelui său mai mare, Mihail Kogălniceanu.

La Paris, în rue de l'Odéon 36, îl află în noiembrie 1847, o scrisoare pe care i-o adresează Ștefan Vasile Vîrnav „amintindu-i de o serată literară, în care se cetise din operele lui Petru Maior și din alți scriitori români" [2]) Sînt de altfel ultimele luni ale șederii în capitala Franței. Reîntors în țară, în același an, Alecu Kogălniceanu devenea comis. Anul revoluționar 1848 îl găsește la Cernăuți.

Doi ani mai tîrziu începea cariera lui militară, cu ascensiunea grăbită a tinerilor cărturari din acea vreme. **Cornet** în 1850, **Leitenant** doi ani mai tîrziu, după aceea cîștigînd repede gradul de maior, în timpul războiului Crimeii, el devine colonel în 1856 pentru ca, în iarna aceluiași an, în plină tinerețe, să se stingă din cauza unei boli de piept.

Iată, în cîteva rînduri, povestea scurtei lui existențe.

Datînd din anii petrecuți la Iași, dar și din vremea studiilor la Paris, s-au păstrat pînă astăzi cîteva desene în culori și cîteva stampe, adunate într-un album, astăzi în proprietatea Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, Secția Stampe [3]).

În reconstituirea aceasta tîrzie și fugară a puținelor lucrări rămase de pe urma lui vom da cîteva relații despre acest album inedit, purtînd pe copertă monograma artistului. El conține cîteva schițe pline de mișcare, acuarele și desen, decupate și amestecate cu ale altui desenator de mai tîrziu: **Emile Cazimir.** Din prima filă te privește melancolic portretul unui **tînăr ofițer român,** cu mîna pe garda săbiei. E o decupură profilată pe fondul unei scene de luptă între lăncieri și ostași turci, amintind, poate, războiul Crimeii. Mai multe desene „romantice", inspirate desigur după tipăriturile timpului, reprezintă **peisagii cu ruine,** tineri îndrăgostiți în **costume orientale** etc.

Cîteva siluete de **cai în mers,** înfățișînd parcă o scenă de înaltă dresură, împodobește reclama unui negustor francez din Iași, Raymond, care își anunță clientela că a adus marfă nouă: „J'ai l'honneur de vous prévenir, Madame, que j'ai reçu de Paris des chapeaux, capotes et des nouveautés..."

Se mai află în paginile lui studii de ucenicie intitulate „I-ère leçon", „II-ème leçon" etc conținînd între altele portrete în creion, de față și profil, precum și două miniaturi stîngace reprezentînd pe **Napoleon** (ambele avînd ca model picturile unor clasici francezi, opere de muzeu) datînd, una din **6 sept. 1844,** cealaltă din **18 iulie 1845.**

De asemenea un desen litografiat reprezentînd pe Nicolaie Suțu și altul tot ca ilustrație de carte, înfățișînd pe **„Socrate bînd cucută".** Fuseseră executate în atelierul litografic al lui Miler [4]).

Mai sînt apoi două imagini reprezentînd un bărbat ținînd în mînă o pălărie tare, îmbrăcat în costumul epocii, datat **„Juin 1847"** și alt bărbat, tot în picioare, purtînd barbeți, la fel costumat, perfecte ca niște decalcuri după jurnalele de modă ale timpului. În sfîrșit, **două miniaturi** înfățișînd oameni înjobenați, făcînd echitație.

La 19 ani nu se putea da ceva mai bun...

Alte două miniaturi, în culori de apă, ce par fotografii colorate, pline de mișcare, reprezentînd dansurile vremii: „cancan fleuri" și „cancan Léger" (1846), lucrate probabil tot la Paris, în atelierul unde Alecu Kogălniceanu lua lecții de pictură, îți poartă gîndul la faimosul **Toulouse-Lautrec,** care nu se născuse încă. Vrednică de atenție o încercare de **abecedar ilustrat,** în limba franceză: remarcabile desenele colorate pentru cuvintele care încep cu A — **armure, agneau, apporte...** etc.

Dacă am mai adăuga, la cele enumerate pînă aci, spirituala caricatură a **generalului Odobescu,** apoi acuarelele reprezentînd o idilă la fîntînă din Galeria Națională a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, precum și portretul de femeie tînără **(Maria Negruzzi)** lucrat în 1847 cu o deosebită gingășie, tot în culori de apă, am avea cîteva numai din lucrările, păstrate pînă astăzi, ale uitatului Alecu Kogălniceanu. Cît privește restul operelor lui (și ne gîndim, de pildă, la frumoasa **șatră de țigani,** datată **1842,** și la izbutitul **autoportret,** lucrări purtîndu-i iarăși semnătura, pe care ne amintim a le fi văzut, prin 1938, în fosta colecție a prof. Nicolaie Ionescu, n-am mai ști să spunem unde sînt astăzi.

1) Gh. Ghibănescu *Kogălnicenii* (Studii și Documente) Iași, 1933, pag. 231, 234.
2) Catalogul corespondenței lui Mihail Kogălniceanu întocmit de Augustin Z. N. Pop Edit. Academiei Republicii Socialiste România.
3) Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, nr. inv. 3 898. Cota II A. D. — 9 C. St. Col. sp. 3 927/1961.
4) În 1849, mai stăpîn pe arta desenului și atras de meșteșugul cel nou al „litografiei", Alecu Kogălniceanu dorea să plece în Franța pentru a se angaja la Paris într-una din întreprinderile de acest fel. (v. P. V. Haneș: Scrisori p. 215—217 și Augustin Z. N. Pop p. 63).

AL. ALEXIANU

expresionismul germanic

MARIN TARANGUL



Urmînd lui Ernst Robert Curtius, Gustav Hocke înlocuiește aripa barocă a culturii — pe care Eugenio D'Ors a opus-o clasicismului — cu altă constantă permanentă, manierismul, căreia expresionismul i se subordonează. „Manierismul vrea — zice el — să facă eficace ascunsul, într-un emblematic, în ideea, de cele mai multe ori, a unei naturi deformate". Important nu este echivocul la care se pretează aparent stabilirea unor termeni, ci menținerea unui sens veșnic al culturii, al aceluia constituit din viziunea gravă și tulburătoare a realității. Mai mult de dependență barocă, expresionismul definește în cultură acel teritoriu de creație generat de temperamente problematice pentru care devenirea implică o grandioasă convulsie tragică care-și alătură și forța destructivă a ironiei, ambele cu rădăcini în elementarul existenței. Temperamentul se întregește într-o mentalitate, și aceea germanică rămîne definitorie pentru expresionism. Germanicul își găsește afinități dincolo de restrîngerea națională, pornind de la Eschil și pînă la tenebrele nordice. Caracterizat prin amploarea viziunii, populat de umbre, expresionismul superior — cel din totdeauna, cel care nu devine metodă — acela care destăinuie izolări definitive, apocalipse interioare, se recunoaște după echilibrul care tronează încadențe, fondul aspru pe care îl acoperă. Expresionismul germanic dăruiește fecund, de multă vreme, o contemplație a secetei, mistuită de pasiuni absolute. El include prin înrudire directă nume ca Roger van der Weyden, Bosch, Desiderio Monsu, Strîndberg, Kierkegaard („Adevărul este subiectivitatea absolută"), Van Gogh, Edward Munch, Hodler sau Ensor care declară: „...în fața acestor bucurii, mă tem de noaptea neagră, veșnică poate, și de moartea lentă sub huma decolorată". Nu departe stau, insularul, în Franța, Rouault, un Fabrizio Clerici sau Dali, care obțin cu procedee diferite același efect.

Constituit istoricește într-o mișcare culturală, pîndită deseori de artificiu, expresionismul german, lui război mondial, făcînd o vogă de care existenînregistrat ca atare, se declanșează înaintea primuțialismul ulterior — cel minor mai ales, dezbătut în bistrouri — nu va fi străin. În atmosfera unui declin, practicat de la stupefiante pînă la idee, au fost totuși frămîntări și conștiințe care și-au depășit propriile etape în arderi autentice. E destul să ne amintim de Trakl, Kafka sau mai tîrziu de Orff, pentru a realiza proporția unei stări de spirit care și-a păstrat independențe singulare în cadrul unei maniere artistice generalizate.

„Numai cine știe cît de exclusiv înrădăcinată în individual este capacitatea germană de realizare va înțelege paradoxul tragic al furiei de sistem germane... Trebuie pătruns așa de adînc în singurătatea plină de nesiguranță a individualului ca să poată fi prețuită siguranța eliberatoare a sistemului" (W. Worringer). Tot el arată că instrumentul specific expresionismului german este „anatomia spirituală a întîmplărilor lumii, prelucrată dialectic într-o sistematică proprie"; de aceea devine posibilă și o „metafizică a expresionismului" (cum o face Marzynski). Strămoșul mișcării poate fi considerat, fără rezerve, tulburătorul Mathis Nithardt Grünewald, a cărui operă, făcută la Isenheim și expusă la Colmar, a fost calificată de Martin Buber ca „altarul spiritului în Occident"; „groaznicul devine o tulburătoare dramă" (M. Friedländer). O altă moștenire fructificată pe dispoziția germanică și care la rîndul ei va fructifica ulterior subiectivisme abisale, este cea primită prin Luther, după aceea, reprezentativ și alchimic transpusă în univers de Jacob Boehme (pentru care „omul este pămînt arabil"), continuîndu-se pînă la contemporanul Karl Barth care vedea în Hristosul amabil sculptat de Thorwaldsen pe „antechristul secolului nostru". În aceeași linie spirituală se înscrie și Hölderin, care vorbește de „această nesiguranță în care ne aruncă incapacitatea de a adopta o conduită determinată față de un obiect nedeterminat".

Trei sînt direcțiile picturii expresioniste germane. Prima, pregătită de Lovis Corinth, va alcătui în 1903 mișcarea „die Brücke" din care se desprind Nolde și Pechstein. Mai autonom ca valoare rămîne austriacul Oskar Kokoschka la care abisul interior se deschide brutal și dionisiac, și Alfred Kubin, care descoperă realități monstruos-onirice. Apărută ca reacție la excesele expresioniste, gruparea Noua Obiectivitate aparține aceluiași cadru, ea este denumită și realism magic pentru că tinde să descopere taina existentă în senzorial, profilul de mister al realului cotidian. Între ei rămîn Otto Dix și George Grosz („sînt înainte de toate moralist"), care includ totuși cu funcție etică elementul fantastic. A treia direcție este cea imprimată de revista „Der blaue Reiter". (Motivul calului albastru în care Kandinski și Mark văd încorporat sentimentul de panică elementară; tot aici apare Schönberg ca pictor). Prin aplicarea culorilor pure, patetice, ei tind să redea ritmul expresiv al formelor, printr-o cromatică spiritualizată, cu rezonanțe interioare. Remarcabili sînt patru: August Macke și Franz Marc („...să arătăm o existență nepămînteană, care se sălășluiește în spatele oricărui lucru") morți de timpuriu în război, și Klee și Kandinsky („Vorbirea despre tainic prin taine. Nu acesta este conținutul?").

Mijloacele, tehnica picturală, modurile viziunii răsădite în temperamente deosebite fac posibile mari diferențieri. Ceea ce face însă unitatea acestor opere — disparate în același cîmp — este unitatea efectului fructificat de conștiință. Sînt opere care mărturisesc adîncimi neliniștite, ele nu lasă în pace, ridică probleme, și modul în care nasc întrebările este acela al unei calități cucerite cu experiențe unice de viață. „Creatorul se consumă în opera sa, experiențele, mișcările interioare, a căror expresie o creează, sînt cele care constituie un proces care duce la distrugere... Simțim semnificația profundă fără să fie posibilă o formulare... Ceea ce apare incoerent analizei reci, poate fi resimțit de inimă ca greu de înțelesuri" (Jaspers).

Arta expresionistă s-a adresat întotdeauna conștiinței, și marea ei ambiție a fost să o așeze sub unghiul unui declin pieziș, amenințător. O operă superioară răsuflă un anumit timp: exclusiv și ireparabil, al experienței pe un fond tragic și propriu; pateticul este consumat pentru că se satisface dureros. „Artistul transcrie emoția brută pe pînza imaculată" (Marcel Brion) și emoția nu e oarecare, nu mai este emoție, pentru că artistul are un temperament care vibrează în sciziuni și trăiește într-o priveliște nemișcată. Totalitatea capătă un acord în care echilibrul este păstrat; limitele sînt știute și respectate; deformarea nu apare expresă și conține virtual o dimensiune imprevizibilă care-i dă măreție. De aceea, forma unei asemenea viziuni se poate afilia și amplifica cunoașterea altei stări de lucruri, aparent străine, în care veghează aceleași limite. Expresionismul reușește să redea în particular pregnanța unei valori absolute cu ramificații în întreaga realitate. Prin expresionism modurile autentice ale tensiunii urcă o ierarhie fără echivocuri. De aici și generalitatea lui de expresie. Prin densitatea unui spațiu încordat și prin umbrele care-l trăiesc, el solicită meditativ sensuri vitale.

Care este criteriul de recunoaștere al autenticității, adică momentul artă al expresionismului, cînd acesta iese din metodă și intră în viziune? Elementele asociative nu sînt selectate aprioric deși lucide (pentru că în orice viziune care se realizează artistic mijloacele se obiectivează), ele trebuie să creeze o suspensie de ordin metafizic, un infrareal trăit în afara conceptului („În clipe scurte am o luciditate teribilă... și atunci tabloul îmi vine ca într-un vis" — Van Gogh). De altfel, nu e vorba de o deformare, din moment ce o recunoaștere care se face neapărat în formă este posibilă, ci mai curînd de o reformare care se adresează conștiinței și o dilată spre limitele ei de suspensie, spre permanențele limită ale conștiinței. Ele hrănesc o neliniște care se valorifică într-un proces de cunoaștere al lumii, proiectînd asupra ei o subiectivitate crispată și problematică.

Expresionismul se folosește de negația armonică a echilibrului pentru a sublinia posibilitățile formei. El este momentul de trecere, însăși trecerea formei în conținuturi etice: drumul aspru în care devenirea formei se oferă conștiinței.



CRONICA DRAMATICĂ

RICHARD a II-lea

Privită în contextul întregului univers al gîndirii shakespeariene, *Richard al II-lea*, piesă de mare anvergură, cu un profund conținut de idei și un puternic conflict dramatic, se înscrie perfect în categoria acelor capodopere, reduse uneori în mod formal doar la cîteva piese (*Richard al III-lea, Hamlet, Othelo* sau *Macbeth*). Materialul faptic bogat, canalizat în desfășurarea aparentă simplă a fabulației (uzurparea și detronarea lui Richard, urmată de înscăunarea lui Bolingbroke) dezvăluie în fapt sensuri mult mai adînci. Semnificația imediată a faptului istoric este dublată de o vie dezbatere filozofică, punînd în discuție ideea de dialectică a istoriei și de putere absolută.

Plecînd de la definiția lui Ian Kott, a „marelui mecanism al istoriei", regizorul Radu Penciulescu și-a conceput spectacolul pe ideea relaționării tuturor elementelor și faptelor pe o traiectorie în formă de cerc, presupusă de funcționarea în timp a mecanismului. Conform acestei viziuni, care a constituit punctul de plecare al spectacolului, cele două personaje apar ca verigi ale mecanismului, marcînd semnificația tragică a drumului parcurs de eroi, o dată cu descoperirea de către Richard a condiționării destinului său de existența și funcționarea întregului angrenaj istoric. Acțiunea obiectivă și inevitabilă a mecanismului, devenit mobil determinant al reacțiilor și transformărilor pe care le declanșează, a condus în concepția spectacolului la dărîmarea mitului de infailibilitate a puterii, și de aici la demonstrația relativității și fragilității unor noțiuni aparent absolute. Curbele pe care le urmează eroii nu sînt justificate în totalitate de actele lor, ci reprezintă o consecință directă a unor legi situate în afara lor, care îi depășesc. Uneori, însă, tendința de esențializare maximă a acestei idei duce la reducția excesivă și simplificarea personajelor sau a relațiilor dintre ele în detrimentul complexității și bogăției de nuanțe pe care le conțin.

Refuzînd în mod deliberat să ofere soluții sau să dea verdicte definitive, regizorul încearcă să sugereze repetabilitatea ciclului închis de Richard, prin începutul domniei lui Bolingbroke, (idee insuficient subliniată în scena finală), de fapt începutul unui nou ciclu al unei noi tragedii. Imaginea tronului (devenit simbol) care deschide și închide spectacolul, marcînd același punct de plecare și revenire, concretizează în mod plastic ideea regizorală.

Tragedia istorică și politică a unei lumi, și implicit a unui întreg sistem de gîndire, este însoțită în spectacol de un al doilea plan, de o a doua scenă, pe care se joacă drama umană a personajului, căpătînd proporțiile unei adevărate drame a cunoașterii.

Intențiile regizorale nu sînt însă susținute la un diapazon egal de toți interpreții. În rolul lui Richard, Victor Rebengiuc schițează nuanțat drumul eroului, de la încrederea infatuată la prăbușirea acestei siguranțe depline în fața labilității evidente a unor noțiuni și concepții aparent intangibile. Dacă în partea întîi se manifestă o oarecare schematizare a ideii în jocul actorului, în partea a doua nuanțele sînt evidențiate cu subtilitate și tact (amintim scena abdicării lui Richard sau monologul lui înainte de a fi ucis). Ion Marinescu aduce în scenă un Bolingbroke plin de forță fizică, cu un oarecare primitivism al caracterului și al reacțiilor, trecînd însă, nejustificat, peste finețea de gîndire și inteligența personajului. O viziune inedită aduce Ionescu Gion în rolul lui York. Încercarea de prezentare a personajului în multiplicitatea trăsăturilor sale, de la supunerea și respectul aproape cazon față de tron pînă la micile meschinării și hachițe de om bătrîn, maniac, oferă personajului o imagine complexă și plină de pitoresc. Restul distribuției se menține însă pe o linie neutră, personajele secundare (nelipsite însă de o anume semnificație și avînd un rol definit în construcția spectacolului) rămînînd niște simple apariții șterse, lipsite de sevă și fior dramatic (o singură excepție : Olga Tudorache).

Cadrul scenic (Toni Gheorghiu și Traian Nițescu) se situează pe linia unei stilizări extreme, podiumul și cele cîteva accesorii încercînd să aducă ceva din grandoarea scenei elizabetane. O asemenea scenă, în permanență aproape goală, implică crearea unei atmosfere și a unui ritm care să-i dea viață, cerință neurmărită întotdeauna cu consecvență : de aici și existența unor timpi morți. Se pot cita, totuși, în spectacol, cîteva momente remarcabile sub aspectul construcției lor plastice (moartea lui Gaunt, o adevărată solemnitate tragică sau scena din tabăra lui Bolingbroke).

Costumele (Dan Nemțeanu), căutînd o evidentă însoțire a destinului eroilor (costumul lui Richard punctează decăderea lui prin trecerea de la fastul și coloritul strălucitor din prima parte la sărăcia și nuanțele din ce în ce mai șterse din ultima parte), sînt însă excesiv de încărcate, neconcordate cu stilizarea severă a decorului, unele fiind chiar de un gust îndoielnic.

ANCA BRATES

DIDEROT — și nostalgia rațiunii

Celebrul teoretician a fost un dramaturg ratat pentru vremea sa. Ultimii ani însă au descoperit elementul dramatic din personalitatea și gîndirea lui Diderot, fapt ce a impus montarea scenică (sau chiar cinematografică !) a romanelor sale. Prezența tardivă a filozofului pe scenă merită a fi discutată și, o dată cu ea, gîndirea asupra spectacolului, condensată în **Paradoxul despre actor.**

Diderot a aplicat tehnica dialogului din considerente filozofice. El neagă unicitatea adevărului și de aceea expune întotdeauna două poziții. **Nepotul lui Rameau** ascunde cel mai deplin atitudinea sa. Nimeni nu știe, pînă la urmă, unde se află Diderot ; în persoana moralistă a filozofului sau în aceea disperată a acestui ratat ? Dacă adevărul are labilitatea mercurului, ființa umană este dominată tot de legi instabile. Singura piesă interesantă **E om bun ? E om rău ?** prefigurează cu o neînchipuită claritate obsesiva temă pirandelliană a dublei personalități. În ea vede o constantă a umanității, căreia îi este interzisă definirea precisă. Caracterul dramatic al romanelor se naște însă dintr-o aptitudine interioară a filozofului. Pentru Diderot, ideile înseamnă soluții date vieții, menținîndu-și puternice note pasionale. „Gîndurile mele sînt tîrfele mele" — obișnuia să spună. Ideea trăită devine expresie a existenței sale, ea capătă fanatism. Paradoxul nu este decît arderea totală în numele unei idei. Caracterul afectiv al gîndirii lui Diderot conferă romanelor atributele unor drame de idei.

Nepotul lui Rameau, capodopera sa, creează tipul omului inteligent, ce nu poate ajunge la expresie. Chinurile lui Rameau care mimează creația traduc suferința ce se consumă fără supapă. Actul creator are o funcție de eliberare. În absența lui, torturile nu nasc decît dezechilibru. Pentru omul superior, existența păstrează în ea, permanent, germenul nefericirii. Ea nu-și găsește justificare decît prin artă, singurul răspuns al oamenilor dat dezordinilor vieții. Rameau are complexele mediocrității, sfîșietoare, pentru că întreaga sa ființă aspiră spre absolut. Neputînd cuceri ființa umană, neizbutind să se facă iubit, el poartă jignirea datorată unui refuz. Rameau pune întreaga omenire sub legile teatrului. Oricine, pînă și suveranul, „își face pasul lui de pantomimă". Autenticul e un vis imposibil în „marele dans al pămîntului". Inteligență subtilă, el pretinde doar unitate de caracter. Indiferent la norme străine de spiritul naturii, vede în coerența comportării singurul semn valabil al măreției unei persoane. Rameau impune codul romantic al titanismului, negînd aprecierea în numele unor false criterii de valoare. Nu avem posibilitatea de a judeca oamenii, ci doar de a-i înțelege, căci pentru fiecare există o altă fericire. Aceasta e justificarea lui Rameau.

Rameau, dincolo de biciuiri, are nevoie **să fie.** El cunoaște pasiunea existenței și cuvintele prin care o exprimă sună neînchipuit de apropiat de cele ale lui Béranger din **Regele moare :** „Cea mai bună ordine a lucrurilor... e aceea în care trebuie să fiu și eu. Și ducă-se naibii cea mai perfectă dintre lumi, dacă nu sînt și eu în ea".

Nepotul lui Rameau are toate datele unei sensibilități romantice. Diderot își destăinuie credința că doar „pasiunile puternice" îl cuceresc, fiind adevăratul semn al valorii. El propune o etică a sensibilității, a trăirii tulburărilor ei cu maximă intensitate. Filozoful rece, care se opune nepotului, eșuează.

Călugărița și **Jacques fatalistul** condamnă claustrarea, negarea dreptului la bucuriile vieții. În **Călugărița** întîlnim universul perfect închegat al terorii, el provine din obligația dictatorială a însingurării, utilă doar unor spirite ieșite din comun. Comuniunea este condiția naturală a umanității, declară Diderot.

Recitind **Paradoxul,** descoperi contradicția dintre etica și estetica lui Diderot, care a mers de la realitatea ființei sale la nevoile spiritului său. Pentru început, iraționalitatea și violența avînturilor, patetismul și imperfecția, defineau caracterele unei estetici preromantice. Geniul, ca element de dezordine universală, aceasta a fost imaginea inițială. Mai tîrziu, el apelează la normele restrictive ale echilibrului clasic. **Paradoxul** este cel mai francez produs al gîndirii lui Diderot.

Paradoxul s-a născut din nevoia de durată și rațiune a acestui spirit sfîșiat de tulburări și pasiuni. Sînt două caractere ce aparțin eminamente naturii galice, căreia îi repugnă dezvoltarea și oniricul. Diderot caută modurile de a se opune timpului, de a rezolva în teatru nevoia de eternitate a oricărui clasic. Actorul, spune el, trebuie să-și fixeze un model ideal, realizabil prin mijloacele tehnice. Astfel, teatrul poate birui instabilitatea periculoasă a pasiunilor. Diderot, care le-a cunoscut ravagiile, vrea să stabilească normele unui limbaj perfect inteligibil, apt de a fi stăpînit prin control rațional. Paginile **Paradoxului** trădează însă lupta ce se dă între natura principiilor propuse și sistemul de gîndire, care rămîne romantic. Această operă a apărut din nostalgia unei absențe.

Cea de-a doua dimensiune clasică a **Paradoxului** este teoria teatrului ca artă, diferențiată de natură, conducîndu-se exclusiv după legile esteticului. Arta oferă viziuni superioare celor ale realității, cu care nu se poate confunda. Trăind rolul, actorul nu mai e capabil a realiza generalitatea tipului. Doar pasiunile stinse lasă libertate rațiunii, singura ce poate compune imagini ideale. Diderot își mărturisește aici aspirația clasică de perfecțiune, înțeleasă ca realizare ordonată și deplin încheiată. Teatrul trebuie să obțină echivalențele artistice ale existenței.

Etica lui Diderot rezultă din elementele ființei și epocii sale, aflate în ajunul unei revoluții. Estetica sa, ce vrea să mențină în artă puritatea și noblețea clasică, s-a născut dintr-un efort contrar. Diderot se dăruie ideilor, construiește edificii curajoase, pe care rațiunea n-ar îndrăzni să le înlocuiască și care îi plac prin **proporții,** nu prin soliditatea lor, admiră sistemele sale cum ar admira planul unui poem și le adoptă ca **frumoase**, crezînd că le iubește ca **„adevărate".** Prin aceste rînduri, el definea caracterul liric al gîndirii geniului. Țîșnit din visul său de rațiune, **Paradoxul** devine expresia sensibilă a unui suflet zbuciumat în căutarea ordinei și nicidecum doar teorie totalitară.

GEORGE BANU

Posteritatea fenomenologică :

Camil Petrescu

Nu negăm încadrarea lui Camil Petrescu între reprezentanții prestigioși ai filozofiei fenomenologice dacă zicem că el nu s-a apropiat decît greu sau cu mari rezerve de gîndirea lui Husserl. Un adept fidel al lui Husserl, se știe, el nu a fost niciodată, privind cu mefiență lungile umbre de iraționalism pe care, după cum ar fi fost poziția epocii, fenomenologia le-ar fi putut arunca (acest lucru s-a și întîmplat). Fenomenologia, prin ambițiile înalte pe care le-a manifestat era, cel puțin la început, o filozofie extremă, care a putut provoca o modă. Oricine poate observa, urmărind fenomenul artistic, că moda nu apare decît în cazul evenimentelor culturale extreme ; realismul, spre deosebire, să zicem, de metoda absurdului, a ridicat numai o tradiție durabilă.

Despre fenomenologie nu s-au spus toate, există fără îndoială o evoluție în cadrul sistemului, o tendință de închidere a lui ; nu putem ști, a crezut Camil Petrescu, ce noi fețe vor fi dezvăluite și în ce mod vor urma ele concepția din primele cărți ale lui Husserl. Aceasta e prima rezervă pe care o face. Astăzi încă se crede același lucru. Există o masă enormă de inedite, la Arhivele Husserl din Louvaine, care nu permit o interpretare radicală și globală a operei filozofului german (P. Ricoeur). A doua rezervă, pe care o va avea Camil Petrescu toată viața, e de ordin filozofic : el găsește punctul slab al gîndirii fenomenologice în „iraționalul ei neîntemeiat". Scriitorul român a fost un raționalist, structura lui intelectuală e așezată pe două categorii : îndoiala și certitudinea. Îndoiala e metodică, precum la Descartes, — certitudine nu avem decît îndoindu-ne de ce e dat ca adevăr.

Și Husserl formulează — ca Descartes — același raport : „eu — existență". Numai că el, peste rigoarea nemțească, întinde un gînd neliniștit, el are mai mari ambiții. Lipsește din antologie elementul dinamic, lumea stă în loc, înghețată. Carența aceasta, crede filozoful, poate fi înlăturată prin studiul mai atent al eului pur și al introducerii genetismului, pînă acum ignorat.

Încercării (ca aceea nereușită a mai multor filozofii contemporane) de a depăși materialismul și idealismul, filozoful a încercat să-i dea o viață consistentă. Astăzi gînditori de aceeași formație sînt toți de acord că fenomenologia n-a trecut mai departe de un platonism subiectivizat („Idealul platonic se subiectivizează la Husserl ca la toți idealiștii moderni" — André de Muralt).

Nu cunoaștem încă din activitatea teoretică a lui Camil Petrescu decît efortul de a aplica gîndirea husserliană la teoria artei. Aici el poate fi socotit precursor.

În terminologia lui Camil Petrescu „obiectiv" este înlocuit de „substanțial" ori „autentic", dar, oricum, indiferent de cele trei forme, obiectivitatea îl interesează ; poziția lui a fost, fără discuție, exclusiv realistă. Dar această poziție se împletește, apoi, cu orgoliul intelectualist („numai artistul cult e autentic") și teoreticianul exagerează. În primul rînd el socoate istoricul ca inautentic ; e de preferat istoricului substanțialitatea : un popor se deosebește de altul nu „după lungimea cămășii", ci după însușirile profund sufletești. (E cunoscută și polemica sa cu George Călinescu asupra posibilității romanului pe teme rurale.) Nu e vorba, desigur, aici de un punct de vedere psihologist, ci de ceea ce Husserl numea, ca urmare a metodei imparantezării lumii reale, cîmpul pur al „conștiinței transcedentale". Suspendarea (imparantezarea), de fapt îndepărtarea de realitate, e folosită ca metodă gnoseologică. Relațiile *ideale* și legile *ideale* sînt un imperiu independent. Ele se strîng în judecăți pur generale, construite din concepții care nu sînt clasificatoare de acte psihice ci numai concepte ideale, esențiale. Cercetarea procesului gîndirii, aci, e inoperantă.

Numai astfel, cercetînd „sufletul național" (*Teze și antiteze*) Camil Petrescu nu va mai admite definiția și-i va substitui descrierea, termen specific metodei fenomenologice. El deplasează noțiunea de naționalitate. din cîmpul considerațiilor genetice și psihoetnice, într-o descriere ; adică reduce totul la gradul de intensitate, întindere și tonalitate sufletească a membrilor colectivității, strînși prin acțiunea unui „principiu de polarizare". Judecînd așa, Camil Petrescu va respinge, ca inautentică, arta populară. Substanțialitatea, zice el, e numai orizontul artei culte, Eminescu de pildă ; dar nu și arta populară, nereprezentativă întotdeauna și la toate popoarele din lume : grecii vechi au rămas prin reprezentanții artei culte, în scriitorii ruși nu ce e specific național ne fascinează, ci numai ceea ce e profund și superior omenesc în ei. Sufletul unui popor nu e constituit din tradiție ci din scriitorii, artiștii lui. Dar practica artistică contrazice această teorie prea abstractă. Suspendînd realitatea și negînd, deci, evidența, concretul, lanțul de argumente urcă sus, unde, din cauza groasei abureli, nu mai avem certitudinea observației.

În *Modalitatea estetică a teatrului* (Fundația pentru literatură și artă, București, 1937), Camil Petrescu cercetează cu precădere fenomenul teatral, atunci — „criza teatrului". Metoda este aceeași.

Simpla existență istorică nu justifică nimic, trebuie, deci, cercetate semnificațiile (substanța este un „complex de semnificații") pentru a putea vorbi de funcția fenomenului respectiv. Lungile capitole cu caracter istoric sînt, așadar, un fel, să zicem, de a compromite metoda tradițională, interesul lucrării cade pe „reducția fenomenologică", adică pe înlăturarea conștiinței empirice. Fenomenologia nu are nevoie de toate faptele pentru a realiza un conținut. Deci trebuie intuite numai faptele semnificative, intuiția fiind (trebuie să spunem — numai la Camil Petrescu) fără caracter esoteric, doar o „analiză care ar duce la contradicții în esență". Camil Petrescu nu va opera însă dialectic, el rămîne sceptic (există o pudoare a intelectualului serios de a nu fi definitiv) cu privire la posibilitatea unui răspuns absolut : „La capătul acestei cercetări în care am urmărit esența teatrului trebuie să recunoaștem că un concept, valabil formulat, care să traducă această esență, nu am putut dobîndi. Dimpotrivă, impresia e că, mai curînd, am rămas cu sentimentul că asemenea concept nici nu e posibil, cel puțin pentru gîndirea științifică de azi".

Ce putem reține, deci, din ce cunoaștem, din cercetările scriitorului nostru în domeniul fenomenologiei ? Spirit lucid, mai totdeauna critic, Camil Petrescu a respins, de l[illegible] tendința spre iraț[illegible] filozofiei lui Husserl (inițial fenomenologia, prin accentul pus pe intelect, pe „cogito", a fost un raționalism). El nu admite elementul intuiționist al acestei filozofii : „Fenomenologia acordă un rol primordial intuiției, deși ea se prezintă ca o continuare a idealismului platonician și a raționalismului cartezian".

„Această intuiție esențială, spune el mai departe, mi se pare prin iraționalul ei neîntemeiat punctul slab al filozofiei lui Husserl. E o poartă deschisă spre toate interpretările dintre care cele «cvasimagice» n-au lipsit". Însă între rațiune și intuiție nu există o opunere categorică. Tot în *Teze și antiteze*, Camil Petrescu a observat : „intuiția e determinată ea însăși de intelect". De la această poziție inextricabilă pînă la înțelegerea materialist-dialectică la care, mai tîrziu, a ajuns schimbînd, pe măsură ce convingerile fenomenologice cădeau în umbră, arsenalul expresiilor, al terminologiei, drumul a fost scurt. Scriitorul modifică întîi sensul termenului de autenticitate ; „autentică e opera de artă cînd redă impresia evidentă că este o reflectare a realității adînci, că răsfrînge lumea cît mai mult, pe toate dimensiunile ei așa cum este ea." Găsește apoi, în raportul obiectiv — subiectiv, valabilă luarea unei poziții față de obiect : raportul obiect-subiect (realitate obiectivă și el), se completează printr-o judecată de valoare. Subiectivitatea e inadmisibilă numai ca eveniment de calificație, scriitorul nu explică și nu califică.

Orice sancțiune se justifică prin înseși faptele înfățișate, ele trebuie să vorbească direct, fără să fie nevoie de vreo intervenție judicativă din partea autorului (*Opinii și atitudini*, E.P.L., 1962).

Permanent, prin urmare, trebuie respectată în artă condiția obiectivității care dă certitudinea trecerii dincolo de indiferentism și de gratuitate. Această exigență e și astăzi un îndemn la luciditate.

AUREL BRUMARU

Cartea de film

S-a născut nu de mult o nouă colecție, „Biblioteca cinefilului“, menită să umple un gol. Un gol în sectorul rezervat cărții de film. Am folosit un eufemism, căci vidul — acesta ar fi cuvîntul — a fost populat pînă acum cu cîteva apariții sporadic-anarhice: **Istoria** lui Sadoul — un fișier la îndemîna celor interesați ; scenariul **Lupeni '29** anunțînd o frumoasă intenție, din păcate născută moartă ; cărțulia lui Gopo, o cozerie agreabilă și atît ; **Dincolo de ecran** de Ion Barna — de-abia un A.B.C. cinematografic ; în fine, cartea lui Aristarco, un volum de prestigiu, dar pentru inițiați și... în traducere. Pentru ca acum, grupajul celor șase studii originale ivite exploziv să capete valoare de eveniment. Este vorba de **Momente din trecutul filmului românesc, Serghei Eisenstein, Cinematografia japoneză, Western, Marlene Dietrich** și **Jean Renoir.**
În cartea lui Ion Cantacuzino, **Momente din trecutul filmului românesc** sînt relatate, cu competența unui vechi cunoscător al începuturilor în film la noi în țară, avatarurile unei cinematografii în fașă ; sînt evocate, într-o tentă nostalgică, eforturile unui pumn de entuziaști nevoiți să-și intereseze finanțatorii cu argumente de loc artistice. Par incredibile astăzi improvizațiile și mijloacele meschine cu care se realiza un film. Autorul le trece în revistă, reliefînd meritele cineaștilor de ieri, pionierii a ceea ce astăzi numim cu mîndrie „cinematografia românească“. Astfel încît, cum conchide Ion Cantacuzino, „evocarea lor devine mai mult decît un act de pietate, un act de dreptate“.
Fără a intenționa o clasificare valorică a cărților, trebuie spus că cel mai reușit studiu se dovedește a fi cel închinat de Ana Maria Narti lui Serghei Eisenstein. Personalitatea marelui regizor se încheagă din caracterizările pe care le face autoarea, în paralelismul biografie-creație artistică. Sînt relevate, sugerate, pe rînd calitățile și ideile novatoare ale lui Eisenstein. Se pun în evidență, cu obiectivitate, lipsurile și greșelile acestuia.
Portretul se compune astfel, din umbre și lumini, într-o tonalitate parcă specific eisensteineană.
Pornind de la o axiomă aparținînd lui Georges Sadoul — „Cinematografia japoneză este de aproape 50 de ani una dintre cele mai însemnate din lume“ — Ervin Voiculescu expune în cartea sa evoluția creației de filme în Japonia, individualizînd-o pe realizatori și opere, fără a neglija dezvoltarea istorică și influențele sociale. Pentru a face mai accesibil insolitul acestei școli naționale de filme, autorul îi caută originea și sursele în teatrul vechi japonez, al cărui specific dovedește a-l fi asimilat bine.
În aceeași măsură necesita o cercetare a originilor sale istorice și folclorice westernul. Pentru că, spune André Bazin, „westernul s-a născut din întîlnirea dintre o mitologie și un mijloc de expresie“. Iordan Chimet îi confruntă pe eroii de pe ecran cu cei din istorie, închinînd capitole speciale unor elemente cu valoare de simbol în acest gen de filme : armele, îmbrăcămintea, animalele, natura. Analiza este dusă permanent pe coordonatele realitate-transfigurare artistică. Imprimînd un caracter eseistic lucrării sale, autorul face lumină într-un capitol atît de comentat și de controversat al cinematografiei, cum este westernul.
Viziunea proprie asupra temei abordate apare pregnant mai ales în **Serghei Eisenstein.** Monografia Anei Maria Narti, cîștigînd în calitate prin concizia stilului (totuși, colorat), constituie o contribuție originală la studierea operei unuia din cei mai mari regizori ai cinematografiei mondiale. Iar **Western** cucerește mai ales prin poezia nostalgică a lui Iordan Chimet. La sfîrșitul volumelor, sentimentul cu care rămîne cititorul este de plenitudine. Satisfacție identificabilă — în parte — și în cazul cărții lui Ervin Voiculescu. Autorul, handicapat de tonul documentar impus de subiect, este recomandat de volum deocamdată doar drept cel mai competent cunoscător al cinematografiei japoneze la noi.
O afirmație similară s-ar fi putut face despre D. I. Suchianu, în ceea ce privește portretul literar al Marlenei Dietrich. Un credit acordat a priori, dar pe care autorul îl dezminte în monografia sa. Căci volumul descrie exagerat de mult femeia și tipul de eroină adus pe ecran de Marlene, neglijînd datele talentului artistic al actriței. Un gest riscat al autorului, citatul de aproape două pagini dintr-o lucrare a profesorului italian Ugo Dettore, face ca acest portret concentrat și elocvent să scoată în evidență, prin contrast, gradul mare de diluție a monografiei. Acolo unde intervine cu portretizarea, autorul o face fie povestind scene din film, fie autocitîndu-se din lucrări antebelice, fie transcriind autobiografia Marlenei. Procedeul este continuat în ilustrațiile cărții, unde o suită de 15 fotografii însoțite de comentarii fals-patetice, nu fac altceva decît să povestească în imagini filmul **Șapte păcate.** Păcat ! Spectatorul tînăr, care n-a avut fericirea de a o fi văzut pe Marlene Dietrich pe ecran, rămîne cu o părere incompletă despre cunoscuta actriță.
Utilă se dovedește a fi cartea Angelei Ioan, care ne prilejuiește cunoștința cu unul din marii regizori ai cinematografiei, Jean Renoir. Grație unei serioase documentări, personalitatea cineastului francez este prezentată plenar, accentul fiind pus pe nararea biografiei și pe analiza filmelor.
Ar fi fost de preferat ca autoarea să se fi oprit mai insistent asupra regizorului Renoir, pentru ca astfel aprecierea categorică a lui Henri Angel, care-l situează pe Jean Renoir „printre cei patru sau cinci mari autori de film“, să apară mai convingătoare.
Șase volume într-o aceeași colecție, o formulă tip de publicare a cărților. Cîteva considerații asupra aspectului grafic : s-ar cere consecvență în adăugarea cuprinsului și în repetarea titlului pe cotorul cărții ; ar fi utilă numerotarea volumelor ; titlului și numelui autorului pe copertă le-ar trebui adăugat, dacă nu o emblemă, cel puțin numele colecției. Dincolo de aceste sugestii, trebuie remarcate calitatea superioară a tiparului, încadrată în efortul editurii de a oferi argumente pentru îmbogățirea culturii cinematografice.
O dată cu ultimele numere din „Biblioteca cinefilului“, a apărut în librării și cartea lui T. Caranfil, **7 capodopere ale filmului mut.** Autorul și-a propus să facă cunoscute cititorilor cîteva din filmele Marelui Mut : **Intoleranță, Crucișătorul Potemkin, Rapacitate, Sfîrșitul Sankt-Petersburgului, Arsenal, Patimile Ioanei d'Arc** și **Luminile orașului.** Inițiativa este cît se poate de binevenită, dar... După ce a parcurs ultima pagină, cititorul, conștient la început de amploarea și dificultatea întreprinderii, rămîne cu o insatisfacție produsă de superficialitatea studiului. Entuziasmat (doar analizează capodopere), autorul nu pridideşte cu frazele elogiative, pe care le așterne, aproape întotdeauna, fără acoperire.
Calitățile filmelor sînt etalate enumerativ, pe un ton afectat, „melo“. Sentimentalismul, prin care autorul speră dar nu reușește să-și cucerească și să-și inițieze cititorii, a luat locul analizei lucide, obiective, fiind însoțit de o abundență de semne de exclamație și de puncte de suspensie. Cînd trebuie (totuși !) să-și susțină afirmațiile cu argumentări critice, singurele modalități pe care T. Caranfil le găsește în acest scop sînt : 1. povestirea și 2. citatul. Rezultatul este, inerent, fadul : eseurile (în intenție) au devenit banale relatări. A fost refuzată celor 7 capitole disecția critică detaliată, pe planuri multiple, din unghiuri diferite, singura care putea duce, în final, la o sentință valorică. Aceasta cu atît mai necesară în cazul — de față — al unor capodopere. Oportunitatea cărții apare, astfel, discutabilă. Cînd un subiect ca Eisenstein — omul și opera — a trebuit să fie înghesuit între copertele unui cărțulii de 50 de pagini, ni se pare un lux gratuit încredințarea spre tipărire a 200 de pagini cu o finalitate îndoielnică.
N-am înțeles de ce acest volum a trebuit să apară în afara „Bibliotecii cinefilului“.
Inceputul s-a făcut, firesc, cu cronica cinematografică. O etapă de acomodare, de formare a concepțiilor estetice necesare studiului critic. Diverselor rubrici din diverse publicații le-a urmat, fără a le anula, dar cristalizînd principiile criticii de film pe un plan — cel puțin în intenție — superior, revista „Cinema“. Aici și-au găsit locul, alături de cronici elevate, scurte eseuri despre opere, creatori, școli, curente. De aici și pînă la apariția unor studii mai ample, publicate în volume de sine stătătoare, nu era decît un pas. Pasul a fost făcut. Cărțile pe care le-am consemnat aduc bucuria faptului împlinit. Avem astăzi critici — buni cunoscători ai evoluției filmului, erudiți și documentați, capabili să conceapă lucrări asupra unor teme preferate. Și, mai mult decît atît, aducînd contribuții personale cu aspecte noi în tratarea subiectelor abordate. Le datorăm, prin volumele care ordonează sintetic coordonatele creației, pătrunderea în laboratorul artei cinematografice. Cartea românească de film a încetat de a mai fi un deziderat, este o certitudine, împlinind rodnic așteptările.

SERGIU SELIAN

STUDENȚI ÎN FILME



Sorin Postelnicu (student în anul IV la I.A.T.C.) în filmul Zodia Fecioarei (regizor Manole Marcus)



Ana Maria Oțetea (studentă în anul IV la I.A.T.C.) în filmul Procesul Alb (regizor Iulian Mihu)

SĂ DISCUTĂM, DECI...

Într-un număr trecut al revistei Amfiteatru, studenți de la diferite institute universitare bucureștene încercau să precizeze cîteva din implicațiile actuale ale formării gustului public pentru cultura contemporană. Evident, discuția nu avea un caracter exhaustiv, iar dovada cea mai sigură a acestui lucru este intervenția de mai jos, primită recent din partea actriței Irina Petrescu. Sperăm că, prin publicarea articolului domniei sale, inaugurăm o suită de opinii pe această temă, semnate de oamenii de cultură interesați.

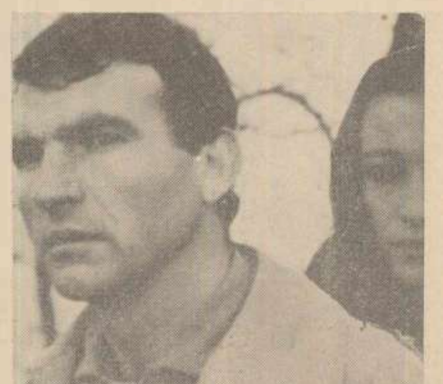
Bine — să călcăm deci peste îndemnul latin : „de gustibus...“ —; pentru că orice s-ar spune actul de consum al unei opere de artă e o treabă teribil de intimă, în care orice intervenție brutală poate da naștere unor efecte contrare celor scontate de buna, iremediabil buna noastră intenție a tuturora.
Stau și mă gîndesc : cum trebuie să-i spui unui amic că n-a înțeles, că e superficial și că scara sa de valori cu două trepte : — îmi place, nu-mi place — e cel puțin sumară. A-i da dreptate sau a-l contrazice, fără să afle de ce este pentru sau contra, ar fi tot atît de superficial. Publicul trebuie învățat întîi să admită că are dreptul, într-o sală de cinema, să se simtă tot atît de demn ca într-o sală de concerte sau în fața unei tapiserii flamande și că cinematograful este, la urma urmelor, o artă ca oricare alta. Dar asta e întîi sarcina creatorilor de film (ca și cum nu toată lumea ar ști acest lucru...) și abia după aceea a spectatorului critic și a spectatorului obișnuit.
Gustul publicului nu poate fi discutat și dirijat decît după ce spectatorul este pus în fața unor adevărate opere de artă.
Nu poți cere, de pildă, unui public al cărui gust e flatat de producții mai mult decît submediocre, să ceară filmului altceva decît culoare, muzică, haz stupid sau lăcrimuțe, lăcrimuțe — șiroaie.
Actuala selecție a filmelor este încă tributară unor criterii financiare. E adevărat că în programarea filmelor — cel puțin de cîțiva ani încoace — adevăratele valori ocupă un loc tot mai însemnat, dar insuficienta lor popularizare este una din cauzele importante pentru care săli pe jumătate goale determină scoaterea de pe afiș, după numai cîteva zile, a unor filme ca : **Insula, Animalele, Aventura.** Înțeleg prin popularizare (să nu vulgarizăm) pregătirea atentă și competentă a unor asemenea premiere.
Nu numai prin — sau poate tocmai prin afișe (ah, dumnezeule, afișele, afișele... — dar asta e altă problemă) — nu numai prin programele de sală ; nu numai prin rubrica „Actualitatea cinematografică“, o dată pe lună la televiziune — sau poate tocmai acolo ; nu numai prin emisiunea liliput „Actualitatea cinematografică“ din pauza concertului radiodifuzat de duminică dimineața, sau poate tocmai pe această cale ; toate acestea sînt în principiu mijloace care pot să stîrnească în spectator o curiozitate informată, dar de fapt sînt doar imense reale posibilități, insuficient sau doar formal valorificate. Pentru că articolele de specialitate nu fac decît să puncteze critic **trecerea** unui film pe ecrane... dar pînă și actul lor „postoperam“ poate fi infinit mai eficace decît este.
Hai să recitim de exemplu acele savuroase cronici la micul ecran semnate de Ecaterina Oproiu, care apăreau pînă nu de mult în **Contemporanul,** și care dovedeau foarte clar un lucru : că numai **criticii** — în ultimă instanță — îi revine sarcina importantă și delicată de a spune : „prietene, ai greșit, altfel trebuie înțeles acest film“.
Critica n-are voie, n-are dreptul cu nici un chip să meargă altfel decît în sensul operei de artă, chiar cu riscul de a merge împotriva publicului — și dacă n-ar fi de semnalat decît oarecari timidități mi se pare că asta este deja un punct cîștigat. Critica nu trebuie să menajeze publicul, ci, cu riscul de a-l contrazice, de a-l șoca, să i-o ia înainte, să-l prevină și să-l întoarcă, dacă e nevoie, încă o dată în sala de cinema. Despre modul cum se realizează acest lucru, ar fi multe de spus. Poate că există încă o anumită banalitate a compoziției articolelor de critică din ziarele de mare tiraj, care se rezumă la a povesti subiectul și a aprecia realizarea actorilor, sau un anumit didacticism al altora care impun fără argumentație judecăți de valoare greu de asimilat. În esență, publicul poate fi format ; trebuie format. Avem cu toții nevoie de un public de calitate.

IRINA PETRESCU

Vremea zăpezilor

O luntre despică apa sidefie sub cerul greu de nori. Aburul ploii ascunde chipurile și învăluie crengile desfrunzite de toamnă. Ne aflăm în Bărăganul lui Panait Istrati, printre bălți mîloase și sălcii pletoase, acolo unde naturile umane patetice și pătimașe trec fulgerător de la rîs la plîns, de la dragoste la ură, de la prietenie la dușmănie.
Vremea zăpezilor este mai ales un film de atmosferă. Se dezbate o problemă de morală contemporană într-un cadru pitoresc, spectaculos, prin amestecul datinilor, portului și mentalităților vechi cu elemente noi, constructive, de civilizație. Scenele de rezistență cotidiană : culesul porumbului, munca la cîmp, petrecerile sătești, balurile, colocviile bărbaților la circiumă, devin momente dinamice, sugestive în conturarea ambianței lumii. Nu lipsesc nici jocurile, obiceiurile și credințele populare care s-au perpetuat peste timp, de la o generație la alta. Fănuș Neagu și Nicolae Velea, care au semnat scenariul, se dovedesc și aci ca și în nuvelistica lor, excelenți avocați ai universului țărănesc.
Realizatorii filmului (regia : Gheorghe Naghi, imaginea : Nicu Stan) s-au străduit să redea filonul subteran, poetic al vieții țărănești, acea forță și vitalitate a caracterelor din Lunca Dunării, acea mirifică tăcere a naturii. Încă de la primele secvențe pătrundem într-un ținut specific, așezări dure, brăzdate de soare și ploaie, coline șterse de vreme, de vînt, ape molcome, bătrîne. Pe aceste meleaguri avea să se dezlănțuie un conflict violent, tragic, cu implicații etice și sociale. Este epoca în care oamenii se luptă încă cu reziduurile de veche mentalitate, cu simțul proprietății, cu instinctul posesiunii. În numele adevărului, dreptății, Pavel, președintele cooperativei agricole, încearcă să anihileze acțiunile divergente, individualiste, ale bătrînului Morogan. Drama mai are și un substrat amoros. Gia, soția președintelui este iubită și de Achim, asociatul maleficului Morogan. Rivalitatea se va termina, inevitabil, cu moartea. O dimineață plumburie cu rari fulgi de zăpadă. Prima zi de iarnă, prima zi de spargere a gheții. Pe dîmbul de la malul apei, femeile îndoliate și bărbații gravi asistă la aducerea corpului neînsuflețit al lui Achim. Iată un final misterios ! Sinucidere sau omucidere, mortul trebuie să ajungă la groapă, precum cere datina. Din păcate, în film apar prea superficial tratate structura subtilă și complexă a personajelor și gravitatea întîmplărilor relatate în scenariu. Față de virtuțile scenariului original, regizorul recurge adesea la o transpunerea neutră, impersonală, fără viață. Filmul nu valorifică decît parțial sensurile multiple ale dramei, care predispunea la o încununare artistică. De aceea suferă în multe secvențe de uscăciune, de răceală, îi lipsește o curgere fluidă, o densitate a nuanțelor, o rotunjire autentică, necesară desăvîrșirii. Sînt scene care rămîn niște tablouri în sine, golite de miez, cu efecte forțate de umor gros.
Mai inspirat a fost regizorul la alegerea interpreților, pentru rolurile principale sau episodice.
Ștefan Mihăilescu-Brăila, printr-un joc sobru, degajat, se impune ca un autentic stăpîn de clan, viguros și voluntar. Foarte promițător debutează Monica Ghiuță, o actriță de dramă cu reale resurse, însă nedezvăluite total. Expresivă, savuroasă, cu aerul ei comic suburban, este apariția Vasilicăi Tastaman. Mai puțin fructificate mi se par valențele interpretative ale lui Ilarion Ciobanu. El pare a nu fi destul de indicat pentru a întruchipa un personaj sigur de sine, pașnic, și e mai propriu în rolurile de răzvrătit, de revoltat pe sine și pe cei din jur.
O greșeală evidentă de distribuție este Toma Caragiu, actor excelent, cu realizări remarcabile, dar care în rolul lui Achim devine strident.

CLAUDIA SAMOILĂ



RIDENDO CASTIGAT MORES

CAPŞA literarà

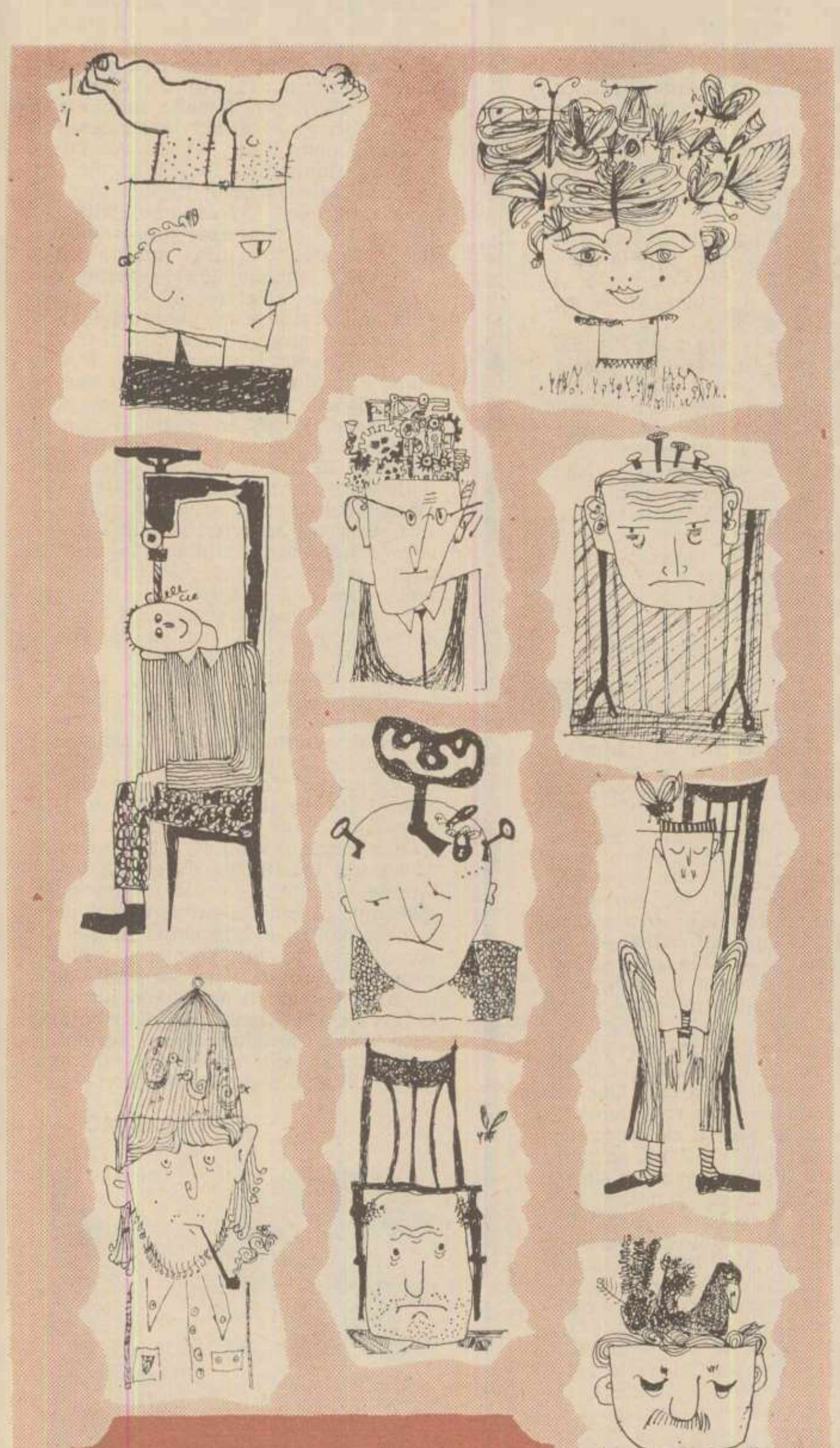
C. CRISTOBALD

N. D. COCEA — „patron"

Ca director de reviste şi ziare (Viaţa socială, Facla, Facla literară, Biblioteca Faclei, Rampa, Chemarea... etc.), N. D. Cocea era un „patron" original : boem şi fantezist...
...istorisea Ion Vinea, la „Capşa", în februarie 1930, cînd a preluat de la N. D. Cocea firma „Facla".
Pe redactorii ziarelor sale (denumiţi eufemistic... salariaţi), N. D. Cocea îi „plătea" intermitent şi sincopat : cînd mai mult de cît li se cuvenea, cînd... deloc. După cum avea şi el bani. Cît despre el, uneori nu dădea pe la ziar cu săptămînile, dispărînd fără adresă prin ţară, în intempestive escapade sentimentale sau politico-gazetăreşti, lăsîndu-i pe redactorii ziarului să se descurce singuri.
Odată, la unul din ziare, respectivii nemaiputînd să se mai descurce şi fiind urgentă nevoie de prezenţa directorului în Bucureşti, au recurs la un mijloc extrem. Au publicat în ziar, în fruntea rubricii „Ultimele ştiri", următorul disperat apel : „Domnul N. D. Cocea, directorul ziarului nostru, este rugat să treacă pe la redacţie".

DOI CAZABANI : unchiul şi nepotul

Scriitorul umorist, Alexandru Cazaban şi artistul poporului Jules Cazaban erau rude. Actorul îi era scriitorului nepot de frate.
Deşi mai tînăr cu 30 de ani, nepotul era, de la un timp — datorită actoriei — mai notoriu de cît unchiu-său. Notorietatea nepotului îl bucura sincer pe unchi, dar nu-i făcea plăcere să fie confundaţi.
Uneori, cîte un cetăţean mai fără lecturi literare, care era prezentat ocazional scriitorului, îl întreba gafeur : „Sînteti rudă cu artistul Cazbaan ?" sau chiar catastrofic : „Da? tovarăşul Cazaban ? dar sînt un admirator al dumneavoastră ! V-am văzut în toate rolurile !"
Odată la „Capşa", după o asemenea scenă şi după plecarea călcătorului în străchini, bătrînul Cazaban a murmurat către cei de faţă, cu o binejucată ingenuitate :
— Eu ca eu, dar mă gîndesc cît trebuie să fie de agasant pentru bietul Jules să-l întrebe toată lumea, toată ziua, dacă e rudă cu scriitorul Cazaban.
Altă dată, unuia care de asemenea l-a întrebat „dacă e rudă cu artistul", i-a răspuns iritat :
— Da ! Jules Cazaban îmi e tată. Sînt fiul lui cel mai mic.
— Aşa tînăr sînteţi ? Vă credeam mai bătrîn.
— Şi eu pe dumneata mai deştept şi mai cultivat.



10 CAPETE ALE LUI ŞTEFAN CÎLŢIA

PARODIE

*Miron Scorobete : VARĂ, UNDE... *)*

Vară, te-am văzut trecînd
prin sîrma ghimpată,
Vara mea cu plete-n vînt,
Vară dinspre tată.

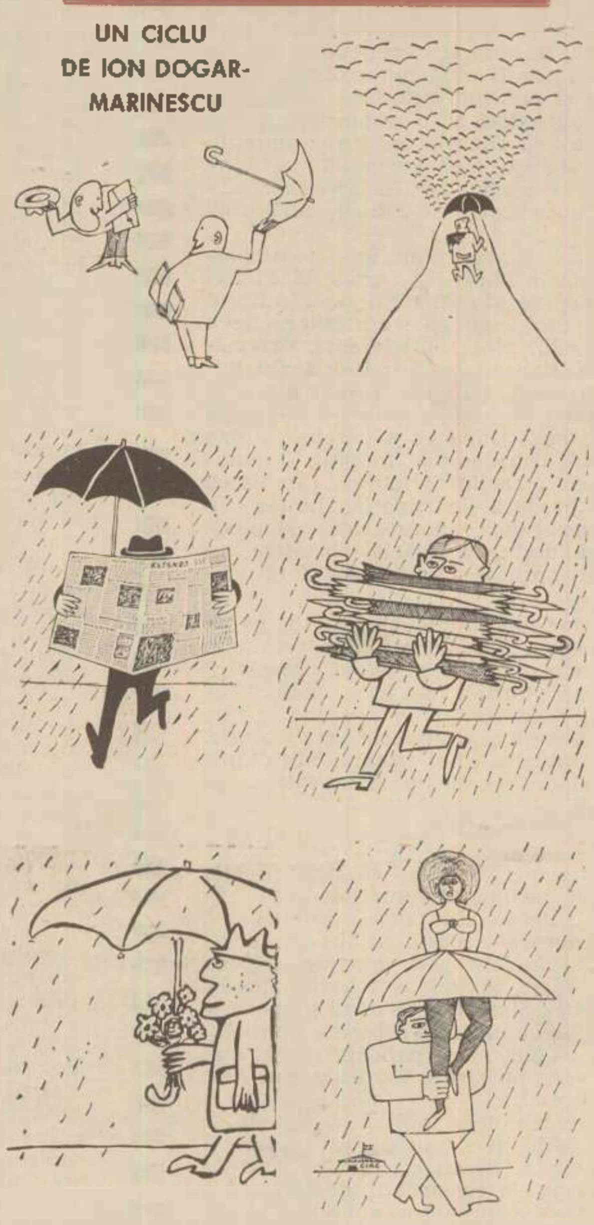
Mi-a rămas pe frunte nimb
rujul tău de pară,
iar în piept îmi creşte-un ghimp
dinspre tine, vară.

Voi purta în mine vii
ghimpele şi rujul...
Verişoara mea, să vii,
Te aşteaptă Clujul !

NICOLAE TURTUREANU

*) Din volumul „Fîntîni", Editura tineretului, 1966

UN CICLU DE ION DOGAR-MARINESCU

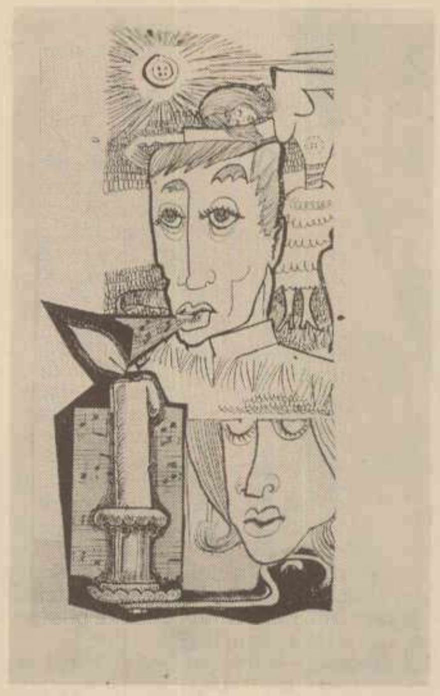




Desene de I. Mircea

Ben Hecht

un cadavru care fluiera



Nota autorului. Mă simt îndatorat faţă de autorii de romane poliţiste pentru multele ceasuri plăcute pe care mi le-au oferit Ca să-mi plătesc în parte această datorie le ofer acest prim capitol, gratis şi fără nici o obligaţie, ca să-l folosească drept început la oricare din lucrările lor viitoare

Dedicaţie : Lui Maybelle, Gladys, Hortense, Marianne, Mathilde, Tines, Ginger, Ethyl, Gussykins, Helena, Chickie, Berenice, Fifi, Dorothea Gugu, Greta, soţiei mele şi mamei fără a căror dragoste şi înţelegere afectuoasă şi participare la serile vesele de la Grapes End această carte n-ar fi fost scrisă niciodată.
N. A. Personajele acestei cărţi n-au nici un fel de asemănare cu vreo persoană vie sau moartă, bineînţeles cu excepţia colonelului Sparks şi a încîntătoarei Eulalie. Am folosit grajdul lor roşu drept scenă pentru două dintre crime, dar Marroway Hall este pe de-a-ntregul închipuit şi, după cum se ştie, în S.U.A. nu există nici un stat cu numele Bonita.

CAPITOLUL I

N-am să uit niciodată după-amiaza aceea fierbinte de vară cînd bietul Stuffy a găsit nasturele verde sub sacoşa în care Bunica Marnoy îşi ţinea uneltele de tricotat — pe pajişte, la o azvîrlitură de băţ de Pîrîul Indian care împarte în două pămînturile mişcătoare unde Toppet, Ruby şi cu mine ne jucam de-a piraţii sau vînam fluturi. M-am întrebat deseori ce s-ar fi întîmplat dacă Stuffy mi-ar fi dat mie nasturele în loc să-l înghită. În orice caz, Consuela Marston nu l-ar fi cunoscut niciodată pe bărbatul cu tîrnăcopul şi eu nu m-aş mai fi dus, bineînţeles, la carnavalul acela îngrozitor care a fost începutul tuturor lucrurilor Dacă aş fi ştiut, chiar şi după istoria cu nasturele, ceva ce astăzi ne apare tuturor atît de limpede, mă refer bineînţeles la dragostea unchiului Massie pentru fiinţa aceea ciudată pe care o cunoscuse pe vremea cînd se ocupa cu mineritul în Texas — unde a pus bazele uriaşei averi a Michelfohnilor — aş fi putut să previn cîteva din dezastrele care au ameninţat în timp să-i cureţe pe toţi descendenţii lui Nathaniel Colby. Dar biata Madeleine n-a înţeles niciodată motivele pentru care Percival Massie şi-a vîndut marile depozite de cafea care rămăseseră pînă atunci în familie — chiar şi inainte de naşterea lui Jebby.
Percival o iubea pe Madeleine — în felul lui, bineînţeles — arogant, cu buzele strînse, chiar bătîndu-şi joc. Dar era dragoste după cum am descoperit cu toţii, atunci cînd nasturele verde s-a dat la fund şi bietul Stuffy a trecut pe lumea cealaltă. Chiar şi acum, cînd îmi amintesc după-amiaza autopsiei, simt un fior de gheaţă prin oase. Bietul Stuffy ! Cum aş putea vreodată să-i uit expresia uluită pe care o avea cînd mortul s-a ridicat şi l-a fluierat — fluieratul acela a transformat Marroway Hall într-un cavou ! Întîmplările îmi sînt încă prea vii în minte ca să pot povesti fără să tremur, cum în după-amiaza aceea de vară Loppy şi Coppy, gemenii preferaţi ai bunicii Marnoy, au sosit la 3 şi 18 minute în Maskincott la convocarea ei împărătească.
Marroway Hall n-a părut niciodată mai festiv ca în momentul în care cei doi tineri urmăriţi de soartă coborîră rîzînd scara princiară care nea laboratorul secret al vărului Marshall — după cum am aflat mai tîrziu — direct cu vechiul salon care fusese odată un fort — fortul în care într-o sîmbătă, ultimii băieţi din Muntele Verde au fost masacraţi de englezi cu sute de ani ca Bonita să fi devenit un stat.
Ştiam în după-amiaza aceea, bineînţeles, că Jennifer şi Siegfried Mersmer lăsaseră doi fii după moartea lor tragică în sudul Franţei, dar Delmar dispăruse la 12 ani, iar Happy (cum îi spuneam noi) moştenise întreaga avere Marvin în care intrau şi grajdurile uriaşe din Marvingravia. Vestea căsătoriei lui Delmar cu nefericita Agatha ne-o adusese mult mai tîrziu unchiul Mooney, cînd împreună cu credinciosul Jebby s-a întors din Transvaal unde-şi pusese la punct afacerile. Ştiam cu toţii, bineînţeles, că tînăra soţie murise la naştere şi că gemenii Loppy şi Coppy proveneau dintr-o căsătorie anterioară. Dar nici unul dintre noi — bineînţeles cu excepţia mortului ce fluiera în nopţile acelea înfiorătoare — n-avea nici cea mai slabă idee în legătură cu ultima dorinţă a unchiului Morehead şi cu testamentul lui. Dar o iau niţel înaintea faptelor. Totul a început de fapt atunci cînd am găsit nasturele verde. Stăteam cu toţii pe verandă, Contesa Marsley, Spike Hummer, luptător de catch la clubul Giants, şi cei doi nepoţi ai unchiului Murchison, Milton şi nestăpînitul Pliny. Iar bunica Marnoy îşi trecea timpul croşetînd, veselă şi îndemînatică în ciuda celor 102 ani ai ei. Sărmanul văr Mullineaux, cel prigonit de soartă, îşi cerceta cu atenţie faimoasa colecţie de timbre.
Am remarcat o curioasă contractare a pleoapelor Mătuşii Molly în timpul povestirii lui Joel şi în ciuda atmosferei languroase am bănuit cîteva dedesubturi care-mi scăpaseră pînă atunci : ura lui Jerry pentru drăgălaşa Marianne, mînia stăpînită timp de 20 de ani a unchiului Milford pentru femeia care-l părăsise pentru un student sărac-lipit de la Arte Plastice — sărmanul Jon Mungo al cărui fermecător portret intitulat „Senorita X" stă atîrnat în faţa mea chiar acum cînd scriu aceste rînduri. Acestea erau cîteva dedesubturi. Mai erau şi altele de care am aflat mai tîrziu. Noi însă eram cu toţii veseli şi formidabil de spirituali stînd şi ascultînd pălăvrăgeala gemenilor şi urmărindu-l pe Stuffy cum se juca de-a piratul pe cîmpie de unul singur. Deodată ceva verde luci în soarele Bonitei. Îmi amintesc c-am auzit în spatele meu o inspiraţie ascuţită, ca şi cum cineva şi-ar fi înăbuşit un gîfîit de spaimă. Şi atunci strălucirea verde dispăru. Nasturele verde alunecase pe gîtul lui Stuffy. M-am întors întrebîndu-mă cine o fi gîfîit şi am privit în ochii arzători ai vărului Maynard — Maiynard cel sfrijit şi docil cu nasul lui patrician şi gura senzuală, lăsată în jos într-o expresie de nemulţumire perpetuă. Un chicot atotştiutor veni din colţul bunicii Marnoy. Atunci am reînceput cu toţii să pălăvrăgim cu însufleţire. Toţi în afară de Madeleine. Biata Loopy ! Dragostea lui Maynard pentru ea mă încălzeşte încă pe cînd mi-l amintesc cioplindu-şi primul bumerang, cel pe care l-am găsit mai tîrziu îngropat la baza Stîncii Indiene, scăldat în sîngele ei. E aşezat pe masă, în faţa mea, acum cînd scriu aceste rînduri, alături de nasturele verde, de arbaletă, de lista rufelor rupte date la spălat şi de un teanc de plicuri goale.
Toate aceste obiecte urmau să ne deschidă ochii chiar înainte de sfîrşitul verii aceleia îngrozitoare. Mi-au fost veşnic antipatice reuniunile de familie — şi în ciuda interesului pe care mi l-a stîrnit afirmaţia bunicii Marnoy că-şi va schimba testamentul, mă plictiseam. Aşa se explică de ce am fost primul care am plecat de pe verandă şi de ce tocmai eu, din toţi cei prezenţi, am văzut cele două picioare elegant încălţate bălăbănindu-se deasupra scării noastre princiare. Timp de o secundă am fost prea copleşit ca să pot ţipa.
O femeie încă frumoasă, încă voluptoasă, atîrna în străvechiul nostru salon. Am deschis ochii mari de groază la vederea chipului mort schimonosit de agonie. Şi abia am avut timp să remarc că acest cadavru ce se bălăbănea, femeia — fluiera un vechi cîntec de leagăn din Canada Franceză „Arouet, ma jolie Arouet" — cînd camera s-a întunecat brusc şi m-am simţit prăbuşindu-mă într-un abis.

În româneşte de IRINA CORNEA

prezentarea artistică şi grafică: VIOREL BURLACU

Adresa redacţiei: Bucureşti, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poştale şi difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului: 12 lei pe an individual; 60 lei pe an pentru întreprinderi şi instituţii

Tiparul executat sub comanda nr. 61.859 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti